

П. И. СИКУР

Церковное пение

ЖЕ К НАМЪ МИЛОСТИ ВНО БЫ

ВША ГΩ И СА І ѿ СВѢТЪ

ВИ ДѦ НЕ БЕ ЧЕ РНІ И ИЗЪ

НО ШИ ОУ ТРЕ ННЮ ѿ ВЗЫ ВА

ШЕ ВО СКРЕ СНУТЪ МЕ РТВІ И

П.И. СИКУР

ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ

**Подготовка
дирижеров и регентов
к работе с хором**

Русский Хронографъ

20  **12**

Москва

УДК 78

ББК 86.372

С 35

**Рекомендовано к публикации
Издательским Советом
Русской Православной Церкви
ИС 11-114-1498**

***Утверждено советом факультета наук воспитания и искусств
Бэлцкого государственного университета им. Алеку Руссо,
Молдова***

Рецензенты:

Народный артист Украины, профессор, зав. кафедрой хорового искусства
и методики музыкального воспитания Винницкого государственного
университета им. М. Коцюбинского

В. И. Газинский;

доктор педагогики, доцент кафедры искусств и художественного воспитания
Бэлцкого государственного университета им. А. Руссо, Молдова

А. П. Попов;

заслуженный артист Украины, доцент кафедры хорового искусства
и методики музыкального воспитания Винницкого государственного
университета им. М. Коцюбинского

В. Т. Бородулин

Сикур П.И.

С 35 Церковное пение. Подготовка дирижеров и регентов к работе с хором. — М.: «Русский Хронограф», 2012. — 496 с.

ISBN 5-85134-037-1

ББК 86.372

В данном научно-методическом исследовании излагаются методы работы выдающихся хоровых дирижеров и регентов за последние 100-120 лет: Д. Бортиянского, Е. Орлова, Н. Данилина, А. Никольского, А. Свешникова, А. Юрлова, В. Минина, В. Попова, Н. Матвеева, арх. Матфея (Мормыля), представительей Одесской хоровой школы — К. Пигрова, Д. Загрецкого и других.

Описываются произвольные и непроизвольные методы работы с хором, особенности светского и церковного пения, даются рекомендации по развитию и сохранению певческого голоса в детском и зрелом возрасте, а также советы по преодолению высоких голосовых нагрузок у представителей рече-голосовых профессий: певцов, чтецов, дьяконов, священников, учителей музыки общеобразовательных школ, преподавателей средних и высших учебных заведений.

Работа адресована студентам музыкально-педагогических вузов, музыкальных колледжей, семинарий, педагогам-хормейстерам, и, всем тем, кто решил стать хоровым дирижером, регентом, солистом или певцом хора.

ISBN 5-85134-037-1

© Сикур П. И., текст, 2012

© Стацевич О., обложка, 2012

© «Русский Хронограф», 2012

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	11
РАЗДЕЛ I	13
Глава I. Из истории развития церковного хорового пения	15
1.1. Предварительные условия начала развития церковного хорового пения	15
1.1.1. Начало развития хорового пения на Руси	22
1.1.2. Дальнейшее развитие церковно-певческого искусства на Руси	28
1.1.3. Хоровое пение в период феодальной раздробленности и распада Киевской Руси	31
1.1.4. Певческое искусство после единения Руси в XVI веке	33
1.1.5. Новгородская школа пения.	38
1.1.6. Зарождение многоголосного пения на Руси	39
1.1.7. Методика обучения пению в Придворной певческой капелле. Школа Д. Бортнянского и его последователей.	43
1.1.8. Петербургская и Московская хоровые школы после 1900 года	55
1.2 Пение в системе церковного Богослужения.	57
1.2.1. О псалмопении и экфонетике (возгласе) как важнейших истоках церковного пения	57
1.2.2. Роль и место пения в системе церковного Богослужения . . .	61
1.2.3. Значение и благотворное влияние церковного пения на людей.	62
1.2.4. О духовной пользе мысленного пения и пения вслух, голосом	66
1.2.5. Пение без музыкального сопровождения — как одна их главных особенностей Православной Церкви	69
Глава II. Наиболее известные композиторы, теоретики, писатели о церковном пении	72
2.1. Лучшие композиторы церковного хорового пения России	72
2.2. Лучшие теоретики и писатели о церковном пении	77

2.3. О подготовке регентов в период до восстановления патриаршества (до 1917 г.)	79
2.4. Методика вокально-хорового обучения в России в начале 1900 г.	83
Глава III. Из опыта работы с хором известных дирижеров и регентов за последнее столетие	89
3.1. Научные исследования и учебно-методические пособия по хоровому пению и по подготовке дирижеров и регентов	89
3.1.1. Технология работы с хором Н. М. Данилина	105
3.1.2. Технология работы с хором П. Г. Чеснокова	112
3.1.3. Работа с хором по методу К. К. Пигрова и его ученика Д. С. Загребского	116
3.1.4. Технология работы с хором А. В. Свешникова	122
3.1.5. Вокально-хоровая работа А. В. Свешникова с детским хором	127
3.1.6. Технология работы с хором А. А. Юрлова	130
3.1.7. Технология работы с хором В. С. Попова	133
3.2. Технология работы с хором некоторых современных дирижеров и регентов. Н. В. Матвеев и его книга «Хоровое пение»	135
3.3. Технология работы с хором профессора Московской Духовной Академии и Семинарии (МДА и С) архимандрита Матфея (Мормыля)	137
РАЗДЕЛ II. ТЕХНОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ ЦЕРКОВНОМУ ХОРОВОМУ ПЕНИЮ	149
Глава IV. Хор и его голосовые и исполнительские возможности.	151
4.1. Акустические и исполнительские особенности хорового звучания	151
4.2. Роль певческих голосов в хоре и их классификация. Что важнее в хоре сопрано или бас?	151
Глава V. Исходные правила или принципы обучения хоровому пению	155
5.1. О принципах, практикующих при обучении светскому и церковному пению	155
5.1.1. Принцип главенствующей роли слова и подчиненного значения музыки в церковном пении	156
5.1.2. Принцип подчинения ритма музыки, ритму богослужебного текста	157

5.1.3. Принцип произношения словесного текста в пении с чувством осмысления, молитвенности и покаяния	158
5.1.4. Принцип стройности, ансамблевой согласованности и эмоциональной сдержанности пения	159
5.1.5. Принцип единства певческого и духовно-нравственного воспитания и обучения	161
5.1.6. Талантливый педагог, музыкант, дирижер или регент хора — это дар Божий. Харизматический принцип	162
5.1.7. Педагогический опыт знания законов и методов, обучения и духовного воспитания главные «помощники» в работе педагога, регента. Антропологический принцип	165
5.1.8. Принцип соблюдения стиля православного церковного пения	166
5.1.9. Принцип иерархизации церковного пения. Выбор репертуара и его утверждение	171
5.2. Общепедагогические принципы	173
5.2.1. Принцип сохранения и развития личностных и индивидуальных голосовых качеств певца хора	173
5.2.2. Принцип от «практики к теории»	176
5.2.3. Принцип постепенности и своевременности в подаче знаний и развитии вокально-хоровых навыков	178
5.2.4. Принцип психофизической радости, непринужденности и эстетической красоты пения	179
5.2.5. О согласованности между педагогикой вокала и руководителем хора. Принцип единства педагогических влияний	180
5.2.6. Принцип заинтересованности свободы, оптимизма и любви к пению	181
5.2.7. Принцип доступности, посильной голосовой и исполнительской трудности певцов хора	184
5.2.8. Технику пения и навыки исполнительства — осваиваем одновременно. Принцип единства технического и художественного	184
5.2.9. Принцип преемственности в обучении	185
5.2.10. Принцип перспективности	186
5.3. Принцип прочности усвоения вокально-хоровых навыков	187
5.3.1. Научные знания — как важные «помощники» певца и дирижера хора. Принцип наблюдательности, анализа и обобщения	188
5.3.2. Учитесь работать самостоятельно! Принцип активности и самостоятельности	189

Глава VI. Методы подготовки хорových дирижеров, регентов . . .	191
6.1. Руководитель хора — как педагог и воспитатель	192
6.2. Подготовка будущего дирижера, регента посредством его пения в хоре	193
6.3. Развитие музыкального слуха дирижера, регента. О гармоническом внутреннем, стилевом и других разновидностях слуха	194
6.4. О развитии организаторских способностей руководителя хора.	199
6.5. Концертмейстер как помощник дирижера	201
Глава VII. Методы работы над партитурой в классе дирижирования	204
7.1. Этапы освоения партитуры на фортепиано и пение голосов	204
7.2. Дирижирование партитуры. Вспомогательные упражнения для отработки дирижерского жеста	206
7.3. Теоретическое осмысление и анализ исполнительских трудностей партитуры. Хоровая аннотация и исполнительский план	209
Глава VIII. Подготовка дирижера, регента к работе с хором. Составление плана разучивания произведения	214
8.1. Примеры известных музыкантов, дирижеров и регентов по подготовке к проведению репетиций	214
8.2. Освоение метода показа голосом. О певческом голосе дирижера, регента	215
8.3. О задавании тона	217
8.4. Техника дирижирования хором. Основные элементы дирижерской техники	224
8.4.1. Как выработать свой стиль дирижирования?	233
Глава IX. Технология разучивания произведения с хором . . .	235
9.1. Распевание хора — как предварительная настройка голоса и слуха хористов на изучаемое произведение	235
9.2. Технология разучивания партитуры с хором	236
9.3. Певческое дыхание в хоре	240
9.4. Об отношении хористов к хоровому произведению	241
9.5. Роль ведущих певцов хора при освоении произведений	242
9.6. Общение и управление дирижера во время исполнения произведений	243

Глава X. Ансамбль и строй — как главные элементы хоровой звучности.	248
10.1. Ансамбль хора и его составные элементы	248
10.2. Хоровой строй и интонация. О зонном и темперированном строе	254
10.3. О взаимосвязи строя и ансамбля и что из них важнее. Концепция К. Пигрова о главенствующем значении строя в хоровом пении	261
10.4. Хоровые переложения и гармонизация церковных напевов	264
Глава XI. Произвольные и непроизвольные методы работы над строем и ансамблем	268
11.1. О роли и значение произвольных и непроизвольных методов в работе с хором	268
11.2. Вокальная работа в хоре и ее непроизвольное влияние на улучшение хоровой звучности	271
11.2.1. Методы вокализации закрытым и приоткрытым ртом и пение на сонорные и губные согласные	278
11.2.2. Метод вокализации на гласные и их сочетания с согласными	279
11.2.3. Метод «впевания» хорового произведения и его влияние на хоровое звучание	282
11.3. Дикция и орфоэпия в хоре и их непроизвольное влияние на строй и ансамбль	282
Работа над дикцией с помощью метода вокализованного чтения	290
11.4. Тональный метод или метод транспонирования и его непроизвольное влияние на строй и ансамбль	295
11.5. Метод исправления звуковысотной интонации с помощью жеста руки дирижера и жеста руки хориста	297
11.6. О передаче дирижерских требований хористам с помощью идеомоторных мимических движений глаз и рук	299
XII. Главные причины нарушения строя и ансамбля в хоре, их профилактика и устранение	304
12.1. Почему хор понижает?	304
12.2. Об органной звучности хора как показателе его высокого мастерства	313

Глава XIII. Проблема общения и взаимоотношения дирижера с хором. О хоровой дисциплине (на примере профессорской Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой)	316
13.1. О дисциплине и самодисциплине в хоре	316
13.2. О внешней и внутренней дисциплине в хоре	320
13.3. О дирижерах «демократах», «либералах» и дирижерах-деспотах	321
13.4. Дисциплина — это работа над собой. О художественной дисциплине	324
13.5. Улучшение дисциплины и работы хора с помощью методов психолого-педагогического воздействия	325
Улучшение дисциплины с помощью расстановки хористов	329
13.6. Методы мысленного опережения против банальных оправданий нарушителей дисциплины	330
13.7. Некоторые советы по улучшению дисциплины в хоре	330
Глава XIV. Особенности обучения хоровому и сольному пению в детском и подростковом возрасте. Что должен знать регент о певческом голосе детей и подростков.	337
14.1. Краткие сведения о голосовом аппарате детей и подростков	337
14.2. Зависимость диапазона и других качеств певческого голоса от возраста, расы, пола, этнической группы	341
14.3. Мутация или смена голоса с детского на взрослый. Об опасности пения в период мутации с 13 до 15 лет	343
14.4. О вокальной работе с учащимися в послемутационный период	349
14.5. Особенности обучения пению детей дошкольного возраста	351
14.6. Развитие певческого голоса и слуха у фальшиво поющих детей («гудошников»)	354
14.7. Обучение пению учащихся с остаточными явлениями мутации, с 16 до 19 лет	361
14.8. О манерах пения в детском и юношеском возрасте	365
14.9. Эстрадная манера пения и ее разновидности. Нужно ли учиться эстрадной манере пения в детском и подростковом возрасте?	369
14.9.1. Профилактика «порчи» певческих голосов детей, подростков и юношей, поющих эстраду	371

14.9.2. Микрофонная манера пения	373
14.9.3. Детская манера пения	374
14.9.4. Выбор манеры пения для детей и подростков	374
14.9.5. Хоровая манера пения. Пение певцов-солистов в хоре и их влияние на качество хоровой звучности	376
14.9.6. О пении в хоре двумя манерами: академической и народной	378
14.9.7. Церковная манера пения	380
Глава XV. Проблема голосовой подготовки дьяконов и священников	384
15.1. О подготовке дьяконов и священников к повышенным голосовым нагрузкам	384
15.2. О творческом волнении певцов хора, регента, дьяконов и священников во время церковного Богослужения	387
Глава XVI. Сохранение певческого голоса	393
16.1. Основные правила гигиены певческого голоса	393
16.2. Особенности гигиены женского голоса	396
16.3. Зависимость сохранения и развития певческого голоса от высоты музыкального строя (высоты камертона). Об опасности завышения камертона. «Война» певцов и инструменталистов. Что означает полтона для певца?	397
16.4. О профилактике порчи певческого голоса при пении в хоре начинающих певцов и певцов со слабыми голосовыми данными.	401
16.5. Утомляемость голоса во время на игры на музыкальных инструментах и при слушании музыки, пения и речи	404
16.6. Основные болезни голосового аппарата и их профилактика	406
16.6.1. Простудные заболевания голосового аппарата	406
16.7. Органические заболевания голосового аппарата	410
Глава XVII. Роль церковного пения в духовно-нравственном воспитании человека	414
17.1. О влиянии духовной и светской музыки на формирование личности	414
17.2. О храмовой и внехрамовой музыке	420
17.3. О двух видах христианской культуры	422
17.4. О преимуществах духовных художников, писателей, музыкантов и певцов перед светскими	426

17.5. Роль классической и церковной музыки и пения в духовно-нравственном воспитании детей, подростков и юношества429
17.6. Об опасности пения и слушания попсовой и рок-музыки в детском и юношеском возрасте433

Глава XVIII. Особенности исполнения и восприятия церковного пения.444
О проблеме быстрого и невнятного пения и чтения444

Приложение I

Из опыта работы с хором воскресной школы младшего и старшего возраста448
Об участии хора в церковных Богослужениях452
В каждом храме формируются свои певческие традиции452
В поисках хориста453
Распределение певцов в хоровые партии454
Хоровые репетиции455
Формирование звука456
Строй и ансамбль458
Разучивание произведения459
О репертуаре460
О дисциплине в хоре461
О двух типах дирижеров и регентов462

Приложение II

Ответы на вопросы учащихся463
ЗАКЛЮЧЕНИЕ484
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ486

Введение

Трудно себе представить современного дирижера или регента церковного хора, не знающего теории и методики (технологии) хорового пения. Если народное пение заложило основы вокального искусства, то церковное пение послужило основой формирования профессиональной школы хорового исполнительства.

Настоящее издание книги носит особый характер.

Во-первых, здесь кратко изложена история церковного пения, дается сравнительный анализ его по отношению к светскому пению.

Приводятся высказывания известных дирижеров, регентов, а также святых отцов и учителей православной Церкви о церковном пении, рассматриваются вопросы о его роли в духовно-нравственном воспитании человека.

Во-вторых, обобщается опыт известных композиторов, регентов, дирижеров светских и церковных хоров внесших заметный вклад в хоровое искусство, а деятельность некоторых из них (архимандрита Матфея, проф. Д. Загребского и его учеников) освещается впервые.

В-третьих, на базе современной педагогики излагаются разработанные автором принципы и методы работы с хором. Большое внимание уделяется так называемым «непроизвольным» методам, позволяющим значительно быстрее и качественнее осваивать технологию хорового пения. Это относится ко всем начинающим регентам и певчим с различным уровнем музыкальной подготовки.

В-четвертых, вопросы хорового строя и ансамбля предлагается решать не только с помощью сознательного слухового контроля по интонированию ступеней лада, но и посредством вышеупомянутых непроизвольных методов, где важное значение отводится вокальной работе в хоре.

В-пятых, впервые более подробно рассматривается проблема взаимоотношения дирижера с хором, вопросы дисциплины и самодисциплины. Отдельные подразделы в книге посвящены: развитию певческого голоса у детей и подростков; подготовке диаконов и священников к повышенным голосовым нагрузкам; вопросам сохранения и гигиене певческого голоса.

В заключении работы рассматриваются вопросы особенностей исполнения и восприятия церковного пения.

В приложениях, кратко описывается наш опыт работы с хорами воскресной школы, певцов младшего и старшего возраста, а также даются ответы на вопросы учащихся в области светского и церковного хорового пения.

Данное издание имеет цель воспитать не только всесторонне развитого специалиста в его технологическом плане (досканального знатока хорового дела), но и в духовно-нравственном. Только такой регент и певчие хора, смогут своим исполнением вызывать благоговейные чувства у прихожан храма.

Автор стремился к тому, чтобы книга была одинаково интересной и полезной как специалистам, знатокам хорового дела, так и учащимся, любителям и широкому кругу читателей. Поэтому в ней наряду с новыми идеями и методическими находками представлен ряд элементарных сведений по технике дирижирования, исполнительству и педагогике.

При написании данной работы использовался не только личный опыт и материал, полученный из литературных источников указанных в библиографии, но и сведения, приобретенные в ходе интервьюирования, анкетирования, бесед и наблюдений за деятельностью профессиональных дирижеров, регентов, певцов, педагогов-вокалистов, врачей-фониатров, а также дьяконов и священников.

РАЗДЕЛ I

Глава I.

Из истории развития церковного хорового пения

Исторические материалы у нас разбросаны в разных местах... Они ждут своего исследователя — работника, который привел бы их в порядок для удобнейшего их обозрения.

Протоиерей В. Металлов,
автор научных трудов по церковному пению

1.1. Предварительные условия начала развития церковного хорового пения

Пение христиан I века в своей музыкальной основе не было чем-то новым и основывалось на тех же музыкальных принципах, которые были созданы до него. Однако при всем различии племен и народов, церковное пение получило свою направленность, свою «школу».

Музыка и пение древних народов отличалось от современной. Она была только мелодичной. Кроме тонов и полутонов, ныне практикуемых в европейской музыке и пении применялись полуторатоновые и даже четвертитоновые интервалы. Были известны три звукоряда: диатонический, хроматический и энгармонический.

В церковном пении использовались, в основном, простые диатоничные лады (см. выше), которых, в отличие от современных двух ладов мажора — минора, было значительно больше. Ритм церковных мелодий был прост. Однако, народы, где практиковался хроматический и энгармонический строй, ритмический рисунок мелодии усложнялся. В то же время, церковь апостольского века, в целях общедоступности пони-

мания мелодии и текста, предписала верующим следовать тому роду пения, который практиковался в данной местности и отвечал вкусу и пониманию проживающих там новообращенных христиан.

В период со II по IV век, христианство претерпело жестокое гонение. В конце концов, победило и укрепилось настолько, что империи пришлось решать вопрос о приоритете язычества или христианства. В первой четверти IV века император Константин Великий открыто объявил христианство господствующей религией.

В связи с этим, изменились формы богослужения, которые дошли и до настоящего времени. Они стали принимать более торжественный характер, так как на богослужениях присутствовали не только высокие слои общества, но и император. Все это отразилось на убранстве храма и, конечно же, на церковном пении. Из всенародного, церковное пение превратилось в специально хоровое при участии подготовленных исполнителей. Количество песнопений увеличивалось и усложнялось.

У служителей церкви появилась забота о родах музыки, что недопустимо в церковном пении и от чего следует воздерживаться. Возникла задача — как сохранить ведущее значение слова в пении и т. д. С V до VIII века в связи с тенденцией отбора музыкальных ладов появилось осмогласие.

Осмогласие — как одно из величайших достижений церковного пения

С появлением ереси, лжеучений и с развитием мирского песнотворчества, возникла необходимость выяснения особенностей православной догматики и отмежевания церковного пения от мирского путем выработки своего стиля, своей церковно-певческой музыкальной системы (музыкальных ладов, звукоряда, гармонических созвучий и т. д.), которой должны бы придерживаться церковные композиторы, головщики (уставщики)¹, регенты и певчие.

¹ Головщиком в старину называли опытного певца, способного управлять хором, знатока певческих традиций и крюковых нот. С возникновением партесного пения (17–18 вв.) головщик стал заменяться

Период с V по VIII век можно считать одним из наиболее важных в развитии церковного пения. За это время произошел отбор и создание осмогласия, устойчивой образцовой церковно-музыкальной системы, в границах которой должно существовать, и в дальнейшем, развиваться богослужбное пение. Гласы — это основа, принципы и стиль церковного пения. Они служат для певчих и регентов ориентиром и сдерживающим фактором произвола в церковном пении и при сочинении напевов и мелодий, часто не вяжущихся со стилем и характером богослужбного пения.

Характерным признаком гласа являются диатонические звуки семиступенного лада составляющие мелодию. Диатоника в буквальном переводе с греческого означает «мелодия, идущая по тонам». Из теории музыки мы знаем, что «диатоника», как музыкальный термин, относится к семизвуковой системе, звуки которой могут быть расположены гаммообразно, образуя большие и малые секунды (5 больших и 2 малых).

Диатоническим является, например, звукоряд белых клавиш на фортепиано. Так, если мы поочередно от каждой белой клавиши будем отсчитывать семь звуков, то получим диатонические лады различной окраски — светлой, радостной, торжественной, печальной, задумчивой и т. п. Для удобства запоминания данные лады сравнивают с современными ладами: мажором, отличающимся светлой и минором, звучащим по окраске несколько грустно, задумчиво.

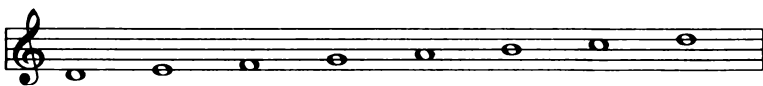
Для наглядности выпишем диатонические лады в виде гамм и сравним их с современным мажором и минором:

1. Ионийский — натуральный мажор.

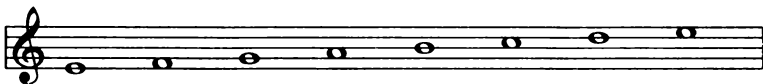


2. Дорийский — натуральный минор с повышенной VI ст.

регентом, задачей которого являлось лишь обучение хора и управление им.



3. Фригийский – натуральный минор с пониженной II ст.



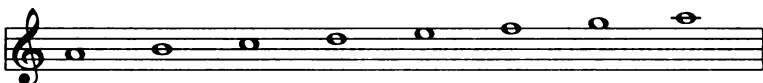
4. Лидийский – натуральный мажор с повышенной IV ст.



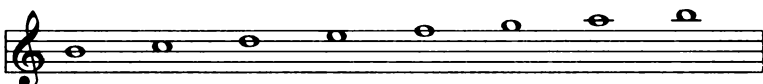
5. Миксолидийский – натуральный мажор с пониженной VII ст.



6. Эолийский – натуральный минор.



7. Локрийский – натуральный минор с пониженной II и V ст.



На основе существующих диатонических ладов в древней церковной музыке выработался, так называемый, обиходный церковный звукоряд, на основе которого создавались не только гласы, но и другие песнопения. Этот звукоряд, имел диапазон «соль малой октавы – до, ре второй октавы», делился на четыре части (согласия), каждая из которых имела определенное образное значение:



Мелодия гласа с использованием диатонического звукоряда, не покидая лада, может как расширяться до 1,5 октав, так и сужаться до 4–5 тонов. В этом смысле, каждый глас допускает творчество напева. Система гласов может иметь различные формы музыкального строения. Основные из них следующие:

1) все восемь гласов могут быть написаны в различных диатонических ладах (данный принцип практикуется в Греческой Церкви);

2) каждый глас может иметь свою формулу — попевку (такое строение осмогласия характерно для древнерусского Знаменного распева);

3) каждый из гласов может иметь свою мелодию, в результате чего осмогласие будет представлять объединение восьми различных мелодий.

Такой вид осмогласия, где сочетаются мелодии различных одноголосных распевов (в основном, Киевского, Греческого и Малознаменного распевов), долго практиковался в Русской Православной Церкви. Примерно с конца XVII века одногласное пение сменилось многоголосным гомофонгармонического склада (взаимодействие 3-х и более групп голосов при ведущей роли мелодии и баса), и в таком виде существует и в настоящее время.

Структура каждого гласа не однородна. Каждый глас имеет 3 вида напевов:

1) стихирный напев, на который поются стихиры;

2) тропарный напев, на который исполняются тропари;

3) ирмологический напев, которым расппеваются ирмоса и каноны.

Таким образом, осмогласие (или пение на гласы) есть основополагающий принцип богослужебного пения Православной Церкви. В современной церковной практике принцип осмогласия действует на протяжении всего календарного года, начиная с Недели Всех Святых. На этой неделе поются все песнопения на 1-й глас. Следующая седмица поется на 2-й глас, далее идет 3-й глас и так вплоть до 8-го гласа, после чего идет возвращение к 1-му гласу. Последование 8-ми гласов, сменяющихся на протяжении восьми недель, образует

так называемый осмогласный столп. В течение года происходит смена нескольких циклов или столпов гласов, получивших название Столповой, или Знаменный распев. Осмогласие есть также понятие не только календарно-богослужбное, но и понятие богословское, т. к. число «восемь» есть число Вечности и будущего века.

Само развитие гласового пения началось еще в IV веке. Однако система его состояла тогда только из 4-х гласов. В V веке на 8 гласов составлял кондаки и икосы **преподобный Роман Сладкопевец**. Затем **преподобный Иоанн Дамаскин** в VIII веке завершает окончательное формирование осмогласия, возвращая его в стройную и совершенную мелодическую систему. Ему же приписывается создание Октоиха, как самостоятельной богослужбной певческой книги, основные структурные параметры которой действуют и по сей день.

Особенности формирования осмогласия в Западной и Восточной Церквях

В эпоху образования церковного осмогласия обе половины Вселенской Церкви (восточная и западная) жили общими началами. Начиная с VIII века музыкальные пути православного Востока и Западного католичества расходятся, и каждая из этих Церквей развивается в области церковно-певческого искусства своим путем. Западная церковь приостанавливает деятельность по развитию общепринятой системы церковно-певческого искусства, и, в частности, по совершенствованию осмогласия и отказывается от традиций строгого вокального стиля, только мелодического содержания. Творческие силы певцов и музыкантов направляются на развитие гармонического и полифонического многоголосия. Для инструментального сопровождения к пению хора вводится орган. С появлением полифонии дальнейшее развитие осмогласного мелодического пения было приостановлено. Его заменил вид многоголосия, в котором лишь один голос держал подлинно церковную мелодию. Другие же голоса (два, три и более) получали полифоническое развитие, которое, при этом не всегда дополняло и соответствовало характеру ведущей мелодии, которую принято было называть «кантус фирмус», что в переводе с латинского

означает «прочный напев» (мелодия, выполняющая функцию основы в полифоническом хоровом произведении).

Особенно утвердился в пении такой вид хорового письма, как контрапункт (одновременное сочетание 2-х и более самостоятельных мелодических линий, согласованных по высоте — гармонически, по времени — метроритмически). Таким образом, пение Западной Церкви оказалось увлеченным на путь искусства и, в частности, развития полифонического многоголосия в сопровождении органной музыки. Этот путь, хотя и привел к расцвету европейской духовной музыки и пения, но, вместе с тем, он порвал многие нити, связывающие Западную и Восточную Православную Церкви.

В противоположность Западной Церкви вся церковно-певческая деятельность Православного Востока с XIII по XX век была направлена на применение и распространение осмогласия, разработанного Иоанном Дамаскиным. В результате, церковно-богослужбное пение нормализовалось, излишества и чрезмерная искусственность ослабли и исчезли. Пение стало общепонятным, удобоисполнимым и, вместе с тем, выразительным, интересным, не лишенным изящества. Отцами Церкви того времени были окончательно установлены виды песнопений, употребляемые донныне при богослужении. Это — стихиры, тропари, кондаки и икосы, каноны, антифоны, прокимны, ипакои, светильны, блаженны.

Постепенно Западная Церковь установила себе пение на четыре гласа (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский) построенных на диатонических ладах. Это пение было одобрено епископом Миланской церкви Амвросием и было названо амвросианским. В Восточной Церкви уже практиковалось пение всех восьми гласов (осмогласие).

Способ нотной записи был крюковым, а круг богослужбных книг включал: Октоих. Стихирарь, Ирмологий, Кондокарь, Триодь.

После крещения Руси в 988 г., Русская Церковь приняла вероучение в том виде в каком оно было у греков:

1. Готовый, совершенно установленный текстовой материи на все службы годового цикла (круга), переведенный на славянский язык.

2. Готовое осмогласие, т. е. напевы православного востока в крюковом изложении нотных книг.

3. Способы и виды церковного пения: одиночного и хорового.

4. Строго вокальный характер пения, его мелодическую природу.

5. Святоотеческие взгляды на задачи церковного пения.

6. Отказ от взглядов нововведений и знакомств с музыкально-певческими течениями Запада, при условии сохранения и следования традициям, созданным предшествующей общецерковной жизни и истории.

1.1.1. Начало развития хорового пения на Руси

К сожалению, к моменту принятия христианства, почти не осталось сведений о музыкально-певческой культуре славян. Ибо в то время еще не было системы записи музыки. Народ складывал и пел свои песни эмоциональным воздействием окружающей среды и природы, которую он обожествлял. По словам известного исследователя Л. Н. Романова «к моменту христианизации Руси музыкальная культура восточных славян не имела профессиональных черт. В ней не наблюдались какие-либо попытки теоретического осмысления музыкального искусства, отсутствовала графико-символическая система его фиксации», «... христианские нововведения обусловили профессионализм русского певческого искусства, но не его происхождение»¹. То есть народное музыкальное творчество, не ограниченное никакими религиозными и эстетическими принципами, развивалось в свободной манере вольных импровизаций и передавалось от поколения к поколению.

В 988 году, при святом князе Владимире, состоялось Крещение Киевской Руси. Русь из языческой превратилась в христианскую. Правда, есть исторические сведения о том, что христианство было известно на Руси еще в IX веке, т. е. до массового крещения народа святым князем Владимиром. Тогда

¹ Романов Л., Культурологические аспекты крещения Руси (на материале музыки) В.: Религии мира. История и современность. Статьи. — М., 1969, с. 177.

уже небольшое число христиан находящихся в Киеве, имело церкви, священников и певцов. Однако, расцвет христианства, начался после того, как **святой равноапостольный князь Владимир** после своего крещения в Корсуни (греческом городе на юго-западном берегу Крыма) привез с собою в Киев, вместе с первым митрополитом, епископами, священниками, певцов славянского происхождения. В то же время, супруга князя Владимира, греческая царица Анна, привела из Греции церковный хор певцов-греков. Таким образом, русское церковное пение начало свое формирование от пения Церкви греческой и славянской (болгарской). Хотя сама Болгария заимствовала церковное пение столетием раньше из Византии.

Первые «русские» распевы-стихиры русским святым — прп. Феодосию Печерскому (XI в.), свв. кн. Борису и Глебу (XI в.) и др. Большинство напевов, известные нам, были записаны в более позднее время. Нотопись церковного пения на Руси, поначалу, была безлинейной. Высота и длительность звука обозначались особыми знаками, которые помещались над словесным текстом. Знаки эти назывались крюками (очевидно потому, что напоминали по форме обыкновенные крючки), «знаменами», «столпами» и др. Отсюда возможное происхождение названий — «знаменный», «столповой» напевы. Кратко рассмотрим основные из них.

Знаменный распев представляет собой одноголосную мелодию узкого диапазона с часто повторяющимися звуками на одной высоте, с поочередным постепенным охватом соседних тонов в пределах кварты, квинты. Мелодия отличается плавностью, уравновешенностью, волнообразностью линий и несимметричностью ритма, определяемого словесным текстом.

До - стой - но есть я - ко во и -

сти - ну бла - жи - ти Тя Бо - го - ро -

К XVI веку, возникает *большой знаменный распев*, широким диапазоном, распевностью, отличающийся протяженностью и вариационной разработкой мотивов.

Знаменный распев послужил источником для развития других распевов, а его мелодии использовались и используются композиторами при сочинении духовных песнопений.

Кондакарное пение означает исполнение церковных песнопений, в основном, хвалебных гимнов и кондаков (песнопений, посвященных общему празднику или какому-то отдельному святому), с помощью жестов руки. Мелодия текста напоминает знаменный распев, насыщенный множеством хроматизмов, украшений, ладовых модуляций.

Расцвет кондакарного пения приходится на XI–XII вв. В кондакарном пении использовались невмы — особые знаки, обозначающие жестикуляцию. Сложнейшие мелодические обороты — спады, подъемы, узорчатые скачки мелодии выпевались не только по письменным знаковым обозначениям, но и с помощью руки управляющего хором. Знаки движения руки и пальцев выписывались отдельно под словесным тестом и служили ориентиром в пении. Существовала так называемая «кондакарная нотация», т. к. современной пятилинейной нотации, тогда не было. Названия «кондакарное пение», «кондакарная нотация» были введены в научную терминологию протоиереем Д. В. Разумовским.

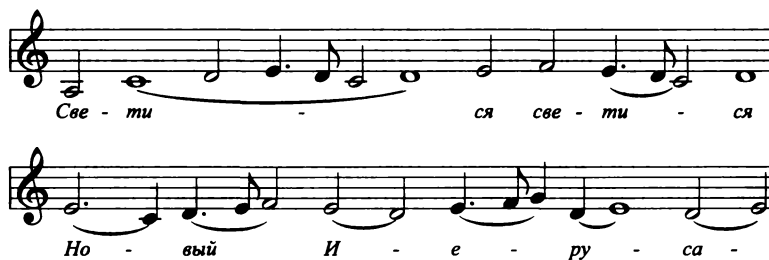
В Византии этот вид пения считался вершиной церковного певческого искусства и исполнялся за богослужением с особой торжественностью. Однако из-за слишком вычурных распевов кондакарный вид пения не прижился на Руси и уже в XIV веке вышел из певческой практики.

Демественный распев представляет вариант знаменного распева, но исполняется более торжественно. Мелодия же, по сравнению со знаменной, более распевна, разнообразнее ритмически, что создает впечатление кантилены, то есть широты и плавности пения. Само слово «демественный» и его производные названия «демество», «деместник», «демественник» и др., возможно, перешло в славянский язык из греческого обихода слов и по смыслу означает — «ведущий певец», управляющий и принадлежащий к коллективу, а чле-

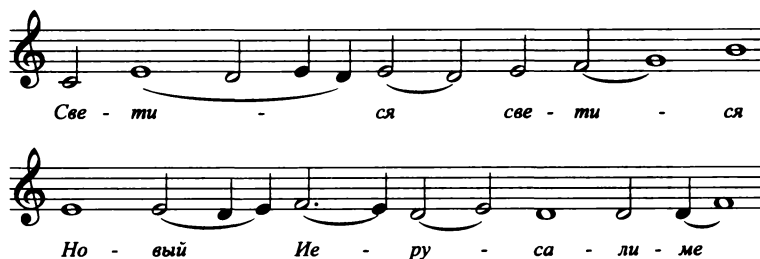
ны этого коллектива, то есть певцы, назывались деместники или демественники.

Высокое мастерство певцов «деместников» обеспечили этому виду пения место в праздничном архиерейском богослужении и придворном быту московских царей. Наибольший расцвет демественного пения выпадает на XV–XVII век.

Задостойник Пасхи. «Светися, светися»



Путевой распев. Данный вид распева получил свое название от слова «путь». «Путем» в пении было принято называть один из голосов, обычно средний, который исполнял основную мелодию. Мотивы строк были изложены вариационно с часто применяющимися синкопами с целью усиления динамики и напряженности мелодического развития. Имея частичное сходство со знаменным и демественным распевом, им исполнялись, в основном, задостойники, величания и другие медленные песнопения. Путевой распев применялся в праздничном богослужении, особенно в торжественных моментах, иногда чередуясь с демественным.



Расцвет путевого пения приходится на XV–XVI вв. Со второй половины XVII века путевой распев начал постепенно выходить из употребления. Однако можно считать,

что он, частично, подготовил возникновение многоголосного пения. Позже, в многоголосном пении словом «путь» часто обозначали главную мелодическую линию.

О строчном и партесном видах пения

Строчный распев. Данный вид распева относится к начальным видам многоголосного хорового пения, возникшего на основе русского народного песенного многоголосия. Оно представляет собой комбинацию различных певческих строк, которые назывались «низ», «верх», «путь», «демество» и записывались как в отдельности, так и в виде партитур в три строки (трехстрочное пение) различными цветами. Главный голос — «путь» выделялся красным цветом. В совокупности голоса постоянно перекрещиваясь, образуют диссонансы (напряженное звучание) кварто-квинтового ладового строения. Возникающее при этом гармоническое сочетание голосов для певчих было неосознанным явлением. Однако, само многоголосное пение с использованием напряженно звучащих диссонансов (секунд, кварт, малых септим), придавало этим песнопениям своеобразный колорит, гармонирующий с чинностью церковной службы. Певчие, исполняющие данные песнопения, назывались «нижниками», «путниками», «вершниками», «демественниками» и др.

Верх

Путь

Низ

Свя - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий

Партесное пение — это вид хорового пения, представляющий собой многоголосие, преимущественно аккордового склада, то есть разделение певцов хора на отдельные группы голосов, которые сейчас принято называть хоровыми парти-

ями. Однако, количество групп голосов превосходит общепринятые формы 4-хголосного пения и может колебаться от 3 до 12, а, в отдельных случаях, и больше. Простейшим видом партесного пения была гармонизация мелодий знаменного распева. Затем мелодика партесного пения освободилась от знаменного распева. Появляются самостоятельные песнопения для больших по составу хоров 6–8 и даже 12-тиголосного хора или нескольких хоров.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех голосов: Альт 1, Альт 2 и Альт 3, и Тенор Бас. Музыка записана на нотном стане с ключом соль-бемоль (G major) и метром 4/4. В центре нотного фрагмента прописаны русские слова: *Ра - дуй - те - ся, ра - дуй - те - ся, ра - дуй - те - ся*.

Возникло партесное пение в России в XVII веке под влиянием развития украинской и польской церковной музыки. Определенную роль здесь сыграло присоединение Украины к России в 1654 г. и переселение в Москву многих южнорусских и украинских певчих, бежавших от притеснения унии и католицизма. Кроме того, патриарх Никон поддерживал данное новаторство и деятельно заботился о его распространении.

Опыт русских певцов в строчном пении позволил легко усвоить этот вид хорового искусства. Русские композиторы второй половины XVII века, соприкоснувшись с партесным пением, заимствовали пятилинейную нотацию (современную систему записи нот на нотоносце), основы гармонии и более совершенный склад фактуры. Однако, в целом, не копируя партесное искусство, они предпочитали развивать русские приемы гармонического и полифонического письма. Приближая звучание партитуры к оркестровому, они сохраняли черты национального многоголосия: несимметричный

ритм, широкую распевность мелодии, связь музыки с церковным текстом. Образцом такого партесного пения является 12-тиголосный концерт В. Титова «Радуйся Богу, Помощнику нашему».

1.1.2. Дальнейшее развитие церковно-певческого искусства на Руси

Постепенно развивалось светское пение, особенно народное. Поскольку исполнялись песни без музыкального сопровождения, певцы пели в удобной для них тональности, что позволяло избегать голосовых перегрузок и сохранять, и развивать индивидуальность тембра голоса. Так постепенно складывались самобытные певческие традиции и тот исполнительский стиль, который, позже, послужил основой церковной и светской школы хорового пения.

В отличие от светского, церковное пение отличалось скупостью музыкальных красок, простотой напевов и было одноголосным. Как в иконе не было объема, так и в пении не было многоголосия. Христиане пели псалмы, стихиры, гаммы восхваляющие Христа, Богородицу, святых.

Постепенно формировалась методика обучения певческому искусству. В качестве упражнений и вокализов служили так называемые фитные мелодии (фиты). Это своего рода вокализы, для развития певческого голоса. Каждая фита состояла из нескольких мотивов, различных по характеру и сложности в технике вокализации. Например, фита под названием «Азбука» имела более 11 вариантов. Если первая и вторая фиты «Азбуки» предполагали освоение пения трихорда, то другие фиты, в виде мелодических секвенций, предназначались для развития диапазона тембра певческого голоса и выразительности исполнения. Так, в десятой фите «Азбуки» ученики упражнялись в исполнении *crescendo* мелодии волнообразного характера.

Мастера пения придавали большое значение колориту звучания одних и тех же интервалов в разных регистрах звучания голоса. Церковный певчий должен был изучить множество коротких мелодий и знать сотни типических гласовых попевок для подготовки к пению более сложных песнопений

того времени. Распевая тот или иной звукоряд, попевку или отрезок мелодии, ученик осваивал диатонику, развивал музыкальный слух и голос.

Хороший певец, как правило, был хорошим учителем пения, распевщиком (регентом) и композитором. Известный итальянский педагог вокала и композитор XVIII в. Пьер Франческо Този по этому поводу писал, что эта школа учила правильно интонировать, ставить голос, давала слышать ясные слова, петь с экспрессией, речитировать, исполнять в tempo, варьировать ритм, сочинять.

Более известных, ярких церковных певцов в России называли «сладкопевцами», а их пение «сладкогласованием».

Отличие церковного пения от светского

Церковное пение, в отличие от светского, должно быть лишено специальных приемов искусственного эмоционального воздействия на слушателя (на молящихся), рассеивающих внимание и отвлекающих от молитвы. В связи с этим, в церковном пении не принято употреблять жестикуляцию, искусственное движение бровями, глазами, мышцами лица для усиления выражения того или иного чувства, заложенного в тексте произведения, как это, нередко, практикуется в светском пении. Так же в церковном пении неуместны форсированные возгласы при произношении отдельных слов, слишком утрированное произнесение некоторых согласных звуков. Так, например, в известном концерте Бортнянского «Слава в вышних Богу» вместо естественного произношения слов «Слава в вышних...» нередко слышатся слова «Славва вво вышних...», а в концерте «Покаяния отверзи ми двери» часто звучит «оккаянный трреппээщщу» и др. В то же время, это не означает, что церковное пение должно быть вовсе бесстрастным, наподобие произношения текста без всякого выражения, сухо, бездушно, то есть простой механической иллюстрацией того, что написано в богослужбной книге или нотах. Это уже другая крайность, которая также нежелательна, как и первая. Ведь поются не только звуки, но и слова, несущие в себе глубокий смысл и определенные идеи, способные вызывать у слушателя соответствующие

эмоциональные реакции. Последнее возможно и при естественном певческом произношении текста без искусственных приемов, аффектированного подчеркивания «драматических» мест, слов, слогов, часто употребляемого в сценическом искусстве. Правда, это не касается вокалистов, чтецов и других исполнителей классической музыки, которые правдиво вживаются в изображаемые ими чувства, в жизнь своих героев. Однако, и в этом случае певец или актер стремится внушить публике и заставить ее поверить в то, что и как переживает изображаемый им, артистом, сценический персонаж.

В церковном пении подобные методы воздействия на слушателя не практикуются. Правда, церковный певчий не должен упускать из вида своих слушателей — прихожан, постоянно заботясь о стройности пения, четкости произношения текста и т. д. Но все же главная его задача — это осознание того, что он поет Богу. Отсюда вытекает иная исполнительская концепция: что церковное пение это та же молитва, которая, с одной стороны, воздействует на прихожан, а с другой — сливается с молитвой поющих для вознесения ее к Богу.

Поэтому, как советуют учителя Церкви, пение, как и чтение, должно совершаться просто, с благоговением, без излишнего излияния своих чувств, выражающихся в различных переливах и изменениях голоса.

Святитель Игнатий Брянчанинов, давая наставления начинающим чтецам и певцам, по этому поводу замечает: «Представим святым молитвословиям действовать собственным их духовным достоинством на слушателей. Желание преподать предстоящим свои чувствования есть знак самомнения и гордости»¹. Подобно тому, как святые иконы, архитектура и все убранство наших православных храмов способны вызывать благоговейные чувства прихожан, так и церковное пение должно подкреплять эти чувства, способствовать утешению страстей, душевному успокоению и искренней сердечной молитве. Такое спокойное молитвенное или молитвенно-торжественное пение способно оказывать благотворное влияние даже на неверующего

¹ Св. И. Брянчанинов., Приношение современному монашеству. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1991, стр. 12.

человека, впервые зашедшего в храм или услышавшего церковное пение из других источников: с подмостков сцены, по радио, телевидению и т. п.

1.1.3. Хоровое пение в период феодальной раздробленности и распада Киевской Руси

В период феодальных отношений Киевская Русь поделилась на мелкие княжества. В стольных городах этих княжеств при каждом соборном храме был свой хор. Благодаря возникновению все новых и новых очагов хоровой культуры певческое искусство развивалось, укреплялось и, как пишет знаток русского церковного пения Н. Д. Успенский, «очищалось от унаследованных Киевской Русью элементов византийской культуры и развивало в себе самобытные русские черты». Одной из важных сторон этого процесса явилось создание своего *русского восьмигласия*¹, которое уже отличалось конкретным интонационным содержанием. Древнерусское восьмигласие уже не основывалось на квинто-квартовых ладах византийской музыки, а на диатонических ладах народной музыки (дорийской терции, кварты, фригийской терции и ионической кварты), хотя принцип композиции в церковном пении, в отличие от народных песен, был иной. Если в народная песня строилась на основе равномерной строфичности, допускающей вариативность напева и повторность, то в церковных песнопениях повторность не допускалась, ибо текст членился на неправомерные строки.

Таким образом, в опоре на греческие гласовые основы, славяне выработали свое восьмигласие, свой богослужебный язык, свою культуру пения. Певческое искусство стало более глубоким и выразительным.

Борьба Православной Церкви против искажения богослужебного свовесного текста

В конце XV века в Русской Православной Церкви создавалась ситуация, когда утрачивалась связь между книжной и разго-

¹ Успенский Н., Древнерусское певческое искусство. — М., 1971, с. 69.

ворной речью. То есть, значение письменного текста не соответствовало разговорному, а, следовательно, певческому словесному тексту. Главной причиной послужило «творчество» церковных певчих, которые из желания попеть, повокализировать лучше, интереснее преподнести тот или иной церковный напев, расширяли слоги мелодии, в целые пассажи, орнаментированные «мелизмами», «трелями», «портаменто», «группетто» и др. Кроме расширения длительности слогов между согласными буквами, делались вставки на гласные А и Е или на болгарские, греческие слоги НАЙ-НА, НЕ-НЕ, НАЙ-КА. Отсюда подобные распевки стали называть аненайками. А отдельным словам, оканчивавшимся на «хом», стали прибавлять гласные, как, например, «согрешихом» — «согрешихомо», «беззаконновахом» — «беззаконновахомо» и т. п. Отсюда появилось название «хомовое» или «раздельно-речное» пение. Также твердый и мягкий знаки в слове заменяли на гласные О и А. Причиной данной замены явилось то, что в древнем языке звуки Ъ и Ы назывались полугласными и по особому произносились. Над ними стояли пометки (крючки, знамена), как именно их произносить. Со временем, сведения об их произношении были забыты и утеряны. Желая сохранить неизменным древний язык (напев), их стали заменять гласными: Ъ на О, Ы на Е (днесь — денесе). Немалая в этом была вина переписчиков, часто не вполне грамотных, которые, без разбору и должного понимания, расшифровывая старинные знаменные и другие распевы, полугласные Ъ и Ы заменяли гласными А и Е. Ударение в словах переносилось, менялось местами, от чего изменялось значение самих слов (судї — сѹди, рукѹ — рѹку и др.) и увеличивалась длительность их произношения в местах, где ритмическое строение мелодии совсем этого не требовало.

В результате словесный текст церковных песнопений стал искажен до неузнаваемости. Вместо «Во мне» пелось «во моне», «Спасе — Сопасе», «Трисвятую — Торисвятую» и т. п. Вставки гласных в середину слова давали возможность певцу вокализовать главным образом на А и Е, иногда очень продолжительно по времени. Например, в многолетию царю Алексею Михайловичу аненайки исполнялись полторы-две

минуты. Чрезмерное вокализирование отдельных слогов в слове и излишнее добавление других слов можно увидеть на примере одного из песнопений. Так, словесный текст «Слава Ти Господи, сотворшему вся» с греческими вставками (аненайками) звучал так, как показано на рисунке, с. 34.

Такое чтение и пение с искаженным раздельноречием текста привело к тому, что служба почти вдвое затягивалась. В результате возникла необходимость сократить службу, не изменяя устава. В 1666–1667 годах Большой Московский собор постановил «гласовое» пение «петь на речь» и единоголосно. Была создана комиссия во главе с Александром Мизенцем, которая исправила словесный текст и привела его в соответствие с мелодиями распева. Были исправлены нотные партитуры. Позже, в XVIII веке, многие из них были изданы по современной нотной системе.

1.1.4. Певческое искусство после единения Руси в XVI веке

Единение Руси со стольным градом Москвой, которое произошло в первой половине XVI века, сказалось как на политическом, так и на культурном развитии государства Российского. Объединение княжеств, привело к созданию единой русской национальной культуры со своей письменностью, архитектурой и певческим искусством. В 1551 г. Стоглавый Собор вынес постановление, обязывающее духовенство всех городов создавать у себя на дому народные школы обучения грамоте, книжному письму, чтению и церковному пению. Большое внимание уделялось подготовке певчих и регентов. В связи с этим, **Иван Грозный** учредил в Александровской слободе нечто вроде высшей школы певческого искусства, которая постепенно переросла в Московскую школу.

Со временем, создаются другие специальные школы пения. Своеобразной формой певческой школы являлись сами церковные хоры. Этому способствовал Иван.

Грозный создал отдельную «станицу» певчих, с которой пел в церкви. Он сам же сочинял тексты и переключал их на музыку и хорошо знал путевой распев (см. выше).

Аненайка великая XVII в. Образец вокализации.¹

Музыкальный фрагмент, состоящий из десяти нотных строк. Каждая строка имеет под ней текстовые пометки, соответствующие нотам. В некоторых местах текст выровнен по центру, а в других — смещен влево или вправо. В шестой строке текст «и не не» выровнен по центру, а в седьмой строке «и не не на» выровнено по левому краю. Восьмая строка содержит текст «на и на-нисот-во-рише», где «на-нисот-во-рише» выровнено по левому краю. Девятая строка имеет текст «му» по левому краю и «вся...» по правому краю. Десятая строка не имеет текстовых пометок. В музыкальном тексте используются различные нотные значения: четвертные, восьмые, шестнадцатые ноты, а также паузы. В шестой строке есть скобка, охватывающая несколько нот.

Сла - - - ва - Ты -
 - - - - -
 Го - - - сто - ди - - -
 - - - - -
 А - - - и - не - не -
 не - на - и не - не - не - не - - - ни -
 - ни - - не - не - на - - -
 - на - и на-нисот-во-рише - ше -
 - - - - -
 - му - - - - - вся...

Место, отмеченное линией, представляет собой вставку на слоги «айненайлиненай».

¹ Смоленский. С., О древнерусских певческих нотациях.— 1901 г.

Хор певчих дьяков при Иване Грозном состоял из 27 человек. Затем, в результате преобразования и совершенствования творческой деятельности хора, были созданы подготовительные группы для набора в хор, так называемые «малые певчие дьяки». Поначалу они учились петь одnogолосные, а затем и многоголосные песнопения небольшим ансамблем.

Хоры, создаваемые при храмах, способствовали выявлению и развитию певцов и регентов, среди которых можно выделить такие известные имена: братья **Роговые**, **Федор Христианин** и др. Например, **Федор Христианин**, был не только хорошим певцом, распевщиком, но и композитором и педагогом. Его композиторский стиль был близок стилю Ивана Грозного, что позволяет его считать представителем Московской школы. Особого успеха достиг **Ф.** Христианин в области виртуозности пения и сочинения песнопений знаменного распева.

О монастырском пении и мужских «басовых» хорах

Монастырское пение на Руси отличалось своей умеренной особенностью, своим стилем и манерой исполнения. Именно в монастырях сохранились старинные традиции уставного церковного пения, т. к. монастырское пение не попало под влияние композиторов и певцов западного направления даже в самом Петербурге. Традиции уставного пения поддерживались не только заботой отдельных иерархов, устным преданием, но и наличием синодальных богослужебных нотных книг. Такие монастыри твердо держали и передавали из поколения в поколение певческие традиции и, в частности, метод спонтанной импровизационной гармонизации напевов (устное сочинение и подстройка к ведущей мелодии 2-го, 3-го голоса, подголосков и т. д.).

В отдельных монастырях хоры состояли из одних басовых голосов или басовых и одного, двух теноровых. Пение таким составом отличалось оригинальностью и благодатным воздействием на слушателя. Такой басовый хор был в Петербургской Александро-Невской Лавре, в Московском Большом Успенском соборе и др. Один из свидетелей и слушателей такого «басового» хора в Александро-Невской Лавре пишет,

что на первой неделе Великого Поста служба проходила, как обычно: «Служба простая, но величественная... Ирмосы пели монахи прекрасно: клир состоял из одних басов, кроме какого-то послушника — высокого тенора. Это басовое пение шести-гласных ирмосов неотразимо действует на душу...»¹.

Также, особой неповторимостью каждого монастыря отличалась исполнительская манера. Например, существовало такое понятие, как «Валаамское пение», где мужской хор пел старинным знаменным распевом, а техника вокализации основывалась на простых народных интонациях разговорной речи.

Следует заметить, что в последнее время в народе возник термин, положительно характеризующий монастырское пение, как, например, «монастырское исполнение песнопений», «монастырская манера пения» и др. Секрет такого положительного воздействия монашеского пения на слушателя, заключается в его особой молитвенности, тихогласности в сочетании со сдержанной торжественностью (особенно на больших праздниках), а также в манере вокализации, выработанной на базе церковно-славянского языка.

В настоящее время в монастырях, как и во многих храмах, свято охраняются местные традиции богослужебного пения, устоявшие от влияния западных и других течений вокальной музыки.

Борьба Православной Церкви против привнесения элементов театральности в богослужебное пение

Первые исполнения духовных песнопений отличались простотой и молитвенностью. Однако, с распространением и утверждением христианства, появлением вместо катакомб храмов, для открытых богослужений начало меняться и внутреннее убранство церквей. Само богослужение стало принимать все более торжественный характер. «Чинность» постепенно заменило былую простоту и непосредственность молитвенных собраний апостольского века. Участие народа в церковном пении сократилось до минимума. Все, что раньше исполнялось всеми прихожанами, перешло к специально

¹ Жихарев С. П., Записки современника. — М., 1955, с. 300.

обученным певцам, из которых стали образовываться отдельные хоры, или лики правого и левого клиросов.

Все это делало хоровое пение более изысканным, как-бы, отчасти, самодовлеющим, невольно превращаясь из средства в цель. Сама же изысканность, сначала достаточно умеренная и не слишком «бьющая в глаза», со временем, получила оттенок мирской свободы. В приемах исполнения, к сожалению, начала появляться театральная манерность, напыщенность. Этим вынужденным «реформам» церковного пения невольно послужило еще одно обстоятельство. Подметив у христиан могущественное действие стройного хора на людей, появившиеся в ту пору еретики обратили церковное пение в средство агитации, излагая свое учение в особо составленных гимнах и других видах увлекательных хоровых и сольных песнопениях, захватывающих своей красотой и изысканностью. В ответ на лжеучение и еретическую пропаганду Православная Церковь вынуждена была бороться теми же средствами — хоровым пением. Отцы Церкви, нередко, даже не изменяя самих мелодий, используемых еретиками, противопоставляли лжеучениям свое, правое, учение посредством хорового пения. Так, постепенно красивые напевы и мелодии вместе с театральностью приемов их исполнения вошли в обиход православной церкви, а, воспитывая слух и вкус христиан в данном направлении, они, в целом, благотворно повлияли на характер всего богослужебного пения.

Мода на «концерты» за богослужением, увлечение итальянской музыкой и ее исполнителями (певцами), поддерживаемой Елизаветой и Екатериной II, совершенно лишили богослужение его дидактического значения, а храм часто превращался в подобие концертного зала. Так, сочинялись специальные стихи, где в богослужебный текст вводились имена видных начальников, царей и т. п. Например, «... даждь славу имени Твоему, Господи, и да посрамятся вси, злая являющии рабе Твоей Елизавете, нами владеющей, и крепость их да сокрушится». В репертуар церковных хоров стали входить песнопения с названиями, чуждыми богослужебному пению, как, например, «Отче наш...» — песенка, «Милость мира...» — лакримоза, «Господи помилуй» — кабинетное, «Херувимская

песнь» — светская, веселая и др. В связи с этим, в 1797 году при императоре Павле был дан специальный указ Синода, чтобы «никаких выдуманных стихов, сочинений по произведению в пении не употребляли». Постепенно большое внимание стало уделяться характеру исполнения обиходных песнопений — стихир, тропарей, ирмосов, где важнейшее значение имеет словесный текст.

1.1.5. Новгородская школа пения

Немалый вклад в искусство церковного пения внесла Новгородская школа с ее ярким представителем Маркеллом Безбородным. По преданию, он положил на музыку псалтырь. Есть предположение, что Стоглавый Собор в 1551 г. ввел метод обучения певческому искусству по псалтыри Маркелла Безбородого. Постановка голоса посредством пения псалтыри оказывала большую пользу начинающему певцу, регенту непроизвольно. Маркелл Безбородый был первым русским знатоком пения. Он искал новые выразительные интонации при пении псалтыри и стремился к сохранению единства лада и устойчивости тоники.

О другом Новгородском мастере Опекалове сохранилось мало сведений, даже неизвестно его имя. Исследования Н. Д. Успенского указывают на то, что Опекалов был ярким, самобытным музыкантом, распевником и по значимости равен Андрею Рублеву. Например, Опекалов в своем произведении «Придите, ублажим Иосифа» вносит мотивы и интонации, напоминающие скорбные переживания матери, оплакивающей сына. Эти интонации были построены на интонациях народных плачей, что можно считать исполнительской выразительной находкой для того времени. Его умения пользоваться контрастными динамическими красками и формообразующими эффектами в исполнении были использованы П. И. Чайковским в интродукции к опере «Пиковая дама» через 300 лет.

Примерно тоже можно сказать о траурной мелодии «Надгробного» — «Святой Боже», сочиненной Опекаловым. В этом небольшом песнопении он пел после троекратного минорного повторения «Святой Боже». Опекалов

вводит перед кодой мажорный мотив, вносящий просветление в мрачный колорит скорбной музыки. Примерно через 250 лет Ф. Шопен использует этот прием в траурном марше сонаты си-бемоль минор (ор. 35), то есть, вводит контрастную по характеру образов музыку в трио траурного марша. Таким образом, если в лице Маркела Безбородого мы видим певца и педагога, то произведения Опекалова свидетельствуют о нем, как о ярком художнике.

В целом, можно сказать, что у новгородских мастеров, пение и композиция, были на более высоком уровне профессиональной культуры и мастерства.

1.1.6. Зарождение многоголосного пения на Руси

Время возникновения многоголосного пения на Руси точно установить не представляется возможным. Однако В. М. Беляев предполагает, что многоголосие появилось где-то к XII–XIII вв. в форме эпизодически возникающей гетерофонии.

Есть сведения, что только во второй половине XVI в. в Ногороде и в Пскове в особо торжественные дни вечернего богослужения «Славословие» исполнялось многоголосно. Будучи в этих городах, Иван Грозный обратил внимание, и в 1551 г. в Москве тоже было введено многоголосное пение. О его уровне свидетельствуют «славники» (партитуры) того времени, применяемые на богослужениях при Иване Грозном. Н. Д. Успенский считает, что построение и состав партитуры был заимствован из народного песенного многоголосия на два, три, и реже на четыре голоса.

Однако, в хоре пели только мужчины и дети. Высокий теноровый регистр не использовался, зато басовые голоса звучали, в большой октаве и контроктаве. Детям партий не писали, они пели мелодию октавой выше написанного.

Диапазон хоровых партий был не очень широк, в пределах квинты, сексты и реже октавы. Это позволяло петь любую часть партитуры, и даже подголоски без голосового напряжения и сохранять певческие голоса до глубокой старости.

Таким образом, богослужбное пение на Руси постепенно становилось на путь строгой церковности. Всякая вычурность,

эффектность, слащавость и искусственность, несвойственная православному духовному пению изгонялась полностью. Будущие певцы и регенты воспитывались в церковной направленности. Об этом пишет исследователь Н. Б. Романовский в своей книге «Русский регент»: «Хорошие церковные хоры служили надежной школой музыкального воспитания... Помимо вокальных навыков, в хоре развивались: музыкальный слух, чуткость к интонированию, ритм, память, чувство ансамбля, улучшалась дикция. Способствовали хорошей вокализации и чистые, не подверженные редукции (упрощению) гласные славянского языка. Певцы хора, так называемые «туттисты», должны были хорошо «ансамблировать» — спеваться между собой...»¹ Кроме того, для настоящего исполнения хорового произведения регенту и певцам необходимо было понимать слова текста на славянском языке, проникаться их духом и содержанием.

Немалой заботой регента было достижение хорошего унисона — стремление «слить», соединить все голоса хоровой партии «в один» при условии цепного дыхания и «тишайшего» звучания. Достигалось это тончайшими нюансами, множеством красочных оттенков и, конечно же, терпеливым, целенаправленным трудом. Параллельно с практикой формировалось теоретическое осмысление и обобщение накопленного опыта церковного хорового пения. Известный регент Н. В. Матвеев в своей книге «Хоровое пение» (1998) пишет, что в то время «в духовных академиях были учреждены кафедры церковного пения, которые занимались разработкой вопросов истории, теории, руководством практикой церковного пения. Кроме того, в дальнейшем, в церковных школах (академиях и семинариях) стали создаваться регентские классы, где учащиеся приобретали серьезные духовно-музыкальные знания, выпускники которых, воспитанные в лучших церковно-хоровых традициях, укрепляли и развивали духовно-музыкальную культуру в православных храмах Великой Руси. Однако самыми почитаемыми и уважаемыми православными хорами высочайшего уровня

¹ Романовский Н. Б., Русский регент. — Лебедянь, 1992, с. 12–14.

и учебными заведениями при них стали **Придворная певческая капелла, Синодальный хор и училище церковного пения (см. ниже).**

Следует заметить, что первые профессиональные хоры предназначались для участия в придворных церковных службах, а также для участия на празднествах при церковном дворе, где певчие исполняли еще и «мирские» песни, в основном, народные. Так, постепенно церковное и светское пение развивались. Традиции русского народного многоголосия, частично, влияли на развитие внедряющегося в то время в России многоголосного церковного хорового пения.

С 1652 года, российское церковное многоголосие соприкасается с церковной певческой культурой Польши.

Патриарх Никон, еще, будучи митрополитом в Новгороде, заинтересовался многоголосным хоровым богослужебным пением киевлян и начал вводить его в своих приходах в виде трехголосия. Но патриарх Иосиф (1642–1652) запрещал Никону употреблять многоголосное пение в богослужении. Однако, в 1652 году Никон, став патриархом, начал еще энергичнее вводить новые для Московские Руси многоголосные распевы — киевский, болгарский и греческий. С этой поры началось активное распространение хорового партесного пения, т. е. многоголосного пения по партиям.

Следует заметить, что новое многоголосное пение завоевывало свое место не без борьбы. Многие были за, многие против. Немалую помощь в этом вопросе оказывали выпускники киевской школы, которые приезжали в Москву работать преподавателями. Пение Московской Руси им было чуждо, и они распространяли партесное пение. Так русские формы богослужебного пения, развивающиеся более 500 лет, были вытеснены новыми формами, заимствованными с Запада. Одним из известных теоретиков, учителей и регентов партесного пения был **Н. П. Далецкий (1630–1690)**. Он родился в Киеве, жил в Вильне, в Смоленске, затем обосновался у именитого Г. Строганова. Строганов, живший в Москве, руководил хором. Далецкий был первым, кто предложил напевы уставного пения, основанные на несимметричном ритме, переделать и «втиснуть» в симметричный ритм. Все это, хоть

и послужило некоторому удобству записи нотных напевов, но, вместе с тем, такая техника нотного письма привнесла чужеродный элемент в богослужбное пение. Постепенно возле Далецкого образовалась целая школа последователей его композиторской техники и школы многоголосного хорового пения.

Перенос «центра тяжести» со словесного текста на музыку вызвало небрежное отношение певчих и композиторов к тексту. Поэтому требовалась еще работа по совершенствованию сочинения и хорового исполнительства этого вида многоголосного пения.

Заметный рассвет партесного пения произошел в период царствования Федора Алексеевича (Федора III). Сохранилась нотная библиотека, в которой были книги царя Федора Алексеевича.

В области партесного пения к XVII веку выделились некоторые композиторы как например: **В. Титов, Н. Калачников** и др. Постепенно с переездом учителей партесного пения из Киева в Москву киевские певцы привезли линейную нотацию, заимствованную от светской музыки и от католической инструментальной и хоровой музыки. Такая система линейной нотации получила название «Киевского знамени».

В системе уставного осмогласного пения в России начинает занимать определенное место киевский распев, который был запечатлен еще в безлинейных столповых рукописях XII–XIV веков. Наряду с киевским распевом активнее начинает функционировать в системе богослужбного одноголосного уставного пения Русской Церкви греческий распев со своей системой мелодий, затем болгарский распев. Как греческий, так и болгарский распевы претерпели значительные изменения под воздействием других напевов, выработанных в православных русских церквях других, соседних государств — Литвы и Польши, а также в сербских православных церквях.

Вместе с новыми распевами появляются и канты (от лат. *cantus* — пение, песнь) также привезенные киевскими певцами. В Москве тексты для кантов писал известный вершеписец **Симеон Полоцкий**, а музыку — композитор школы Далецкого

го дьяк **Василий Титов**. Некоторые канты на богослужebные тексты стали называться «концертами».

После смерти патриарха Андриана в 1700 г. и в связи с основанием Санкт-Петербурга в 1703 г. и превозглашением его столицей российского государства, переместился и административный центр русской церковной жизни. Именно с этого времени начался современный этап истории русского церковного пения.

В 1701 году Государевы Певчие Дьяки были переименованы Петром I в «Придворных певчих» или в «Придворный хор». К тому времени хор насчитывал более или около 100 человек. Государевы певчие участвовали еще в торжестве закладки Санкт-Петербурга, а позже в различных празднествах при дворе. Богослужebное пение временно отходит на второй план, а деятельность хора начинает переплетаться со светской деятельностью. Сами же хористы имели особые привилегии. Им шили специальную форму, состоящую из кафтана и штанов зеленого сукна. Праздничный мундир шился из красного или малинового сукна. Певцы хора с XVIII стали получать чины, возводились в дворянство, многие из них становились офицерами. Один из певчих, Алексей Разумовский был избран императрицей Елизаветой Петровной в супруги и получил графский титул.

1.1.7. Методика обучения пению в Придворной певческой капелле

Такого великолепного хора, как Придворная певческая капелла, нельзя слышать в Италии.

Б. Галуппи,
итальянский композитор

В Придворной Певческой капелле вокальное и музыкальное обучение всегда было на достаточно высоком уровне. Певческие навыки, полученные в капелле, позволяли певцам петь сложные партии в итальянских операх. В результате чего, они знакомились с западной музыкой, расширяя свой кругозор, а обучение с итальянскими мастерами пения обогащало их вокально-техническое и исполнительское мастерство.

Иностранцы от такого великолепного звучания церковных и оперных исполнителей были в восторге. По их уверению, ничего подобного им не приходилось слышать за пределами России.

Голоса певцов формировались, в основном, на церковных песнопениях, по строению и звуковедению несколько близких к русским народным песням¹. Удобный для пения диапазон, распевность, вокализация на гласные, медленные темпы, традиционное внимание к разборчивости слов — все это вырабатывало у певцов правильные вокальные навыки и формировало ценные певческие традиции. Обучение пению более широких масс, пусть даже на примитивном (любительском) уровне, давало возможность отбирать певцов в профессиональные хоры, включая и Придворную певческую капеллу. Поэтому не случайно к началу XVIII в. в России церковное хоровое искусство достигло высокого расцвета.

Можно назвать несколько основных источников пополнения певцами профессиональных хоров в России и расцвета ее вокально-хоровой культуры, особенно церковного пения:

1. Богатый генофонд певческих голосов, особенно центральных и низких басов-октавистов.

2. Открытие бесплатных детских музыкально-хоровых школ, включая и г. Глухов на Украине (1738), где по специальной методике обучали будущих певцов и регентов, а затем присылали их в Петербургскую капеллу для пения в хоре и дальнейшего совершенствования.

3. Приезд иностранных учителей пения и композиторов, которые занимались постановкой оперных спектаклей и обучали пению наиболее одаренных певцов капеллы.

Следует заметить, что приезд итальянских и французских учителей пения имел не только ряд отрицательных, но и положительных сторон. Им нравилось работать в России, так как ничего подобного по многочисленности певцов в хорах и великолепию звучания им не приходилось слышать.

В 1797 году, в России было переведено композитором и дирижером С. Дягтеревым на русский язык учебное пособие

¹ Багадунов В., Очерки по истории вокальной педагогики. — М., 1956, с. 65.

«Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки» (СПБ, 1805) итальянского педагога вокала Винченцо Манфредини. Один из разделов этой книги был посвящен основам методики пения, значению постановки голоса для певца и приемам освоения трелей, пассажей, каденций. Его советы и предостережения об опасности долгого пения крайних звуков регистра, о недопустимости форсировки звука актуальны и сегодня. Интересны его высказывания по освоению певческого дыхания. Пение legato Манфредини считает лучшим средством для начального обучения. Его требования сходны с принципами и методами, практикуемыми в Певческой капелле: чистота интонирования, пение на спокойном, не форсированном звуке, пение legato, внимание к артикуляции и дикции.

Духовные концерты известного итальянского композитора Д. Сарти, несмотря на их вычурность, излишнюю помпезность, несвойственную для русской манеры и стиля церковного пения, были поучительны для начинающих сочинителей музыки. Сарти обучал русских молодых композиторов технике классической композиции, включая его учеников — С. Дегтярова и А. Веделя.

Школа Д. Бортнянского

Но более всего на расцвет культового пения в России повлияла деятельность **Дмитрия Степановича Бортнянского** (1751–1825). Бортнянский родился на Украине, в Глухове. Обладая прекрасным голосом, он с семи лет пел в Глуховской капелле, а затем был приглашен в Петербург в Придворную капеллу. Рождение на Украине дает некоторые основания считать его украинским композитором, хотя всю свою жизнь (за исключением время обучения в Италии) он провел в Петербурге, при дворе, в Придворной певческой капелле. Бортнянский скончался в этом городе в возрасте 74 лет, в чине действительного статского советника. В капелле еще в мальчишеском возрасте Бортнянский пел в женских партиях в итальянской опере. Затем учился у композитора Б. Галуппи, который был в это время в Петербурге, стажировался в Венеции и после продолжительного пребывания за границей,

вернулся в Петербург. Сменив первого директора Придворной капеллы М. Ф. Полторацкого, Бортнянский решил преобразовать капеллу в центр профессиональной подготовки оперных певцов и учителей пения. Он сразу ввел новые приемы в методику вокально-хорового обучения. Акцентировалась работа над выразительностью пения — динамикой, нюансировкой и т. п. В Придворной капелле, в связи с участием будущих певцов в оперных спектаклях, осваивались иностранные языки: итальянский, французский, греческий, латынь.

В капелле пели не по партиям, как сейчас, а хор делился на четыре небольших состава от 5 до 10 человек. Руководителю хора с таким составом было гораздо легче добиваться чистоты строя и ансамбля. Спевки проводились каждый день, по три часа, причем стоя. С мальчиками и с басыми занимались отдельно. С мальчиками занимались развитием навыков пения, а басы добивались развития двухоктавного диапазона певческого голоса, особенно яркого звучания в низком регистре.

Под руководством знатока вокала, дирижера и композитора Д. Бортнянского капелла достигла высоких результатов звучания — чистоты строя, ансамбля, осмысленного произношения текста. Однако, самой главной оригинальной особенностью звучания хора была его органность, ставшая в дальнейшем традицией капеллы, а позже и других хоров. По словам исследователя В. Золотарева, «именно этот чудесный эффект поразил Г. Берлиоза, когда он в свой приезд в Россию слушал хор певческой капеллы...»¹

Д. Бортнянский, несмотря на прошедшую им итальянскую композиторскую подготовку, развивал национальные традиции церковного хорового пения, во многом утраченные под влиянием пышного и помпезного пения итальянских мастеров. На первом плане стоял священный текст и молитвенное содержание песнопений. В своих сочинениях и хоровах обработках Бортнянский стремился сохранить древние оригиналы церковной музыки. Ввел в нее ритм и размер удобный для понимания и прочтения нот.

¹ Золотарев В., Воспоминания. — М., 1957, с. 37–38.

Глубокое знание метода французской вокальной школы помогли Бортнянскому в вокально-хоровой работе, в исполнительстве и в сочинении собственных произведений. В своих песнопениях он стал шире применять приемы филирования, вокализации на слоги, агогики, динамики и нюансировки. Но главная работа в хоре была вокально-хоровая. Бортнянский периодически прослушивал певцов хора и следил за ростом каждого из них.

Параллельно за каждым мальчиком закреплялся взрослый певец, который учил своего питомца «мирскому» (светскому) и церковному пению. Д. Бортнянский был представителем эмпирической школы и считал метод подражания лучшим методом обучения. Однако, в работе с хором он, кроме показа, применял и другие методы.

Под влиянием итальянской и французской музыки перу Бортнянского принадлежит ряд комических опер, которые Б. В. Асафьев охарактеризовал как сочинения «изящного и благородного стиля». Однако наиболее ярко он проявил себя как композитор, исполнитель духовной музыки. Его духовные сочинения давали импульс не только начинающим, но и более зрелым композиторам, певцам и регентам.

Особо удавались Бортнянскому духовные концерты. Б. В. Асафьев писал, что «среди неподвижности и церемониальности культовой службы, когда наступал момент пения концерта, все оживлялись, и бодрые, жизнерадостные интонации, абсолютно лишенные намека на аскетизм, волновали все сердца»¹.

Следует заметить, что успешное исполнение сочинений Бортнянского не было случайным. Капелла была подготовлена к высокому уровню исполнения. Биограф Бортнянского К. П. Ковалев пишет, что после прихода Бортнянского в капеллу стали вырабатываться агогика (темповая выразительность и точность воспроизведения текста), в партитуре ставились дополнительные нюансы... «Для упорядочения динамики стали употреблять обозначения силы звука: пиано или форте... уменьшение или увеличение звучности расста-

¹ Асафьев Б. В., Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963, с. 286.

новки акцентов... Стали придавать значение и таким авторским указаниям, как «плавно», величественно, «важно и медленно», «покойно», «подвижно». То была настоящая наука хорового пения»¹.

Многие духовные песнопения Бортнянского, при четком сохранении словесного текста дополнялись образным содержанием. Например, «Херувимская» отличается светлым, спокойным характером изложения мелодии и гармонии, тихим звучанием и медленным темпом; песнопение «Верую», в тексте которого изложены основы христианского вероучения, а также «Богородица Дева радуйся» и «Достойно есть» отличаются мягкостью и лиризмом.

Г. Берлиоз был потрясен композиторским и исполнительским мастерством Бортнянского. Он писал: «В этой гармонической ткани слышались такие переплетения голосов, которые представлялись чем-то невероятным... время от времени раздавались интонации, по своей значимости напоминающие крик души, способный пронзить сердце. А вслед все замерло в беспредельно-воздушном небесном *decrescendo*»².

Тем не менее, П. И. Чайковский довольно резко отзывался о духовной музыке Бортнянского: «Бортнянский был человек не бездарный и знаток хора, но крайне бедный изобретением, однообразный до тошноты, манерный, пошловатый, а главное — до такой степени далекий от понимания настоящих потребностей нашей церковной музыки»³. Однако, позже, известный историк и критик русской духовно-музыкальной литературы, протоирей **В. Металлов** писал, что «Бортнянский велик в своих концертах как музыкант, но он дорог для отечественной церкви как церковный композитор в других своих произведениях, не концертных, и, более всего, в переплетениях древнейших церковных мелодий»⁴.

¹ Ковалев. К. П., Д. Бортнянский. В: ЖЗЛ. — М., 1989, с. 177–178.

² Там же, с. 178.

³ Лебедев Б. Б., История богослужебного пения. Полтавская епархия. — Комсомольск, 2004, с. 111.

⁴ Прот. В. Металлов, Очерки истории православного церковного пения в России. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, с. 125.

Придворная капелла под управлением Бортнянского успешно вела большую концертную деятельность. Воспитанники Бортнянского разъезжали по всей России, неся высокие традиции хоровой культуры. Некоторые исследователи считают творческое наследие Бортнянского ценным приобретением уходящего XVIII века.

После смерти Д. Бортнянского (28 ноября 1825 года), директором капеллы был назначен Д. Дубленский, который через четыре месяца неожиданно умер. На его место был назначен Ф. П. Львов, знаток и собиратель русских народных песен и скрипач-любитель. Он пробыл на посту директора капеллы до конца 1836 года. Поначалу особых новшеств в капелле при нем введено не было, за исключением того, что капеллу больше узнали за границей. Этому способствовала женитьба царя Николая I на дочери Прусского короля Фридерика-Вильгельма III (1797–1840) принцессе Шарлотте. Король (отец Шарлотты), услышав пение капеллы, решил взять его как образец для хора берлинского протестантского собора («Dom-chor»), а также реорганизовать прусские полковые протестантские хоры. В этих целях в Россию был послан капитан 2-го прусского гвардейского полка Эйнбек. К этому времени хор состоял из 90 человек: 50 мальчиков и 40 мужчин. Эйнбек так охарактеризовал звучание хора капеллы: «22 баса (из которых 7 — октависты) образуют фундамент хора. Сюда присоединяются 18 теноров с красивейшими и мягкими голосами, 25 альтов нежных и слабых, опирающиеся на теноров и басов и 25 дискантов с их слабыми жужжащими голосами. Соотношение между голосами, степень слабости или силы с какой каждый голос поет, так, что бас сильнее всех, тенор уже немного слабее, альт еще слабее, а дискант поет слабее всех ... басы обработаны, в такой превосходной степени, что можно подумать, что они — живые инструменты. Форте и пиано, вообще, все оттенки, которые в музыке, как в некой картине, дают свет и тени, исполняются, главным образом, мужскими голосами, при этом верхние голоса поют очень сдержанно, чтобы усиливать эффект»¹. Из выше-

¹ Лебедев Б. Б., История богослужебного пения. Полтавская епархия. — Комсомольск, 2004, с. 115–116.

приведенных слов напрашивается вывод, что на короля произвело впечатление, не только состав и количество голосов, но и органность звучания хора, о котором позже подробнее упомянут в своих трудах П. Чесноков и К. Пигров.

Новаторство архимандрита Феофана и иеромонаха Виктора, как представителей монастырного стиля пения

Сочинения архимандрита Феофана, регента хора Петербургской духовной семинарии, пользуются до этой поры любовью и популярностью за их простоту, искренность, умиленность, доступность и легкость их исполнения. В противоположность тогда модному подражанию итальянской музыке, часто совсем светского характера, архимандрит Феофан (20-е годы XIX века) в своих сочинениях опирался на монастырские напевы. Об этом свидетельствуют его сочинения: «Великое Славословие», «Трисвятое», «Милость мира», которые до сих пор востребованы в репертуаре церковных хоров различного состава и другие.

Сочинение и исполнение песнопений в таком духе и стиле в период «итальянского концертного засилия» можно считать своеобразным отрезвением и сохранением православных традиций России.

Другим духовным композитором, не попавшим под влияние «итальянщины», был иеромонах Виктор (в миру **Василий Высоцкий**) (1791–1871). Он родился в Черниговской области. Учился Василий у регента и композитора, протоиерея Данилевского, служил регентом в Москве в Симоновском монастыре. В состав его «квартетного хора» входили альт два тенора и бас. Это был типичный «монастырский строй». Песнопения пелись очень тихо и нежно, что производило сильное впечатление на прихожан храма.

Позже иерей Виктор будет переведен из Симоновского монастыря в Николаевский Батурицкий монастырь. Этому послужило очередное посещение монастыря царем Николаем I. Государь часто становился около клироса и подпевал певчим. Но симоновские напевы были иные, чем напевы Придворной капеллы, и потому пение государя расходилось

с пением хора. Регент хора иеромонах Виктор не выдержал и позволил себе обратить внимание Государя на его ритмическое расхождение с хором. Это вызвало недовольство Николая I и иеромонах Виктор должен был из Симоновского монастыря уйти. Тем не менее, созданный им, так называемый монастырский стиль пения — альт, два тенора, бас, где основной напев поет один из теноров, получил право на жизнь и существует по ныне.

Дальнейшее развитие Придворной певческой капеллы при А. Ф. Львове

По-прежнему Придворная певческая капелла продолжала занимать ведущее положение в русском церковном хоровом пении. Однако, с 1837 года ее директором назначается полковник **Алексей Феодорович Львов** (1798–1870) — сын бывшего директора Ф. П. Львова. Направление капеллы резко повернулось от итальянского концертного стиля в сторону немецкой музыки, к гармонии протестантского хора. Уставное же пение, особенно знаменный распев отводится совершенно в тень. А. Ф. Львов был широко образованным человеком. В детстве играл на скрипке. Его учителями по теоретическим дисциплинам были немецкие виртуозы и теоретики: Кайзер, Беем, Шейнур, Цейнер и др. Затем А. Ф. Львов закончил Институт инженеров и работал на стороне военных поселений, а позже, по желанию царя Николая I, определен по делам, касающимся поездок Государя по России. В одной из поездок в Пруссию А. Ф. Львов написал национальный гимн на слова В. А. Жуковского «Боже царя храни».

А. Ф. Львов был близок к царской семье, участвовал в концертах, давал уроки пения одной из великих княжен. Кроме того Государь иногда посещал Львова на дому и был крестным отцом его детей.

До своего назначения в капеллу А. Ф. Львов обращался к светской музыке: писал оперы, но большого успеха они не имели.

Труды по духовной музыке А. Ф. Львов начал писать будучи на посту директора капеллы. Под его наблюдением

составлялся и печатался полный круг простого нотного пения на четыре голоса, заключающий в себе службы целого года.

Как композитор А. Ф. Львов выдвинул на первое место священный текст и починил словесному тексту музыкальный ритм. Он выдвинул идею о введении в церковное пение несимметричного, нетактированного ритма, который более подходит к церковному тексту. Об этом Львов подробно рассказал в своем трактате «О свободном или несимметричном ритме» и практически применил данный принцип в своих лучших произведениях: «Херувимская песнь номер 1», «Достоинство есть номер 2», «Вечери Твоя тайныя» и «Взбранной Воеводе» и других. Позже, этому последовали другие композиторы. В этом большая заслуга А. Ф. Львова. В своей брошюре «О свободном и несимметричном ритме» он писал: «Вся сила, вся важность в церковном пении заключается в словах молитвы. Здесь цель пения: дать слову молитвы наиболее ясное выражение. Ясно, что такое пение не только должно совершенно сообразовываться со значением молитвы, которую оно сопровождает, и подчиняться смыслу, но и самые нотные знаки должны вполне подчиняться ритму слов, отнюдь не исключая их... Ни трели, ни рулады, ни другие какие-либо вычуры не должны украшать церковного пения, в простых и чистых звуках которого возносится молитва, вместе с фимиамом, к престолу Всевышнего...»

Интересные и важные замечания дает А. Ф. Львов духовным композиторам в отношении хоровых обработок: «Многие сочинители хотели подчинить некоторые напевы правильному размеру и определенным тактам ...Для этого прибегали к разным натяжкам, допускали излишнее повторение слов, неуместную протяжность их, и, что хуже всего, не одновременное произношение их певчими, от чего речь затемнялась, исчезал, нередко, и самый смысл ее, и молящийся лишался возможности вразуметь какие слова поются. Таким образом, заблуждались те авторы, которые думали привести древние напевы нашей Церкви к строгой классической симметричности»¹.

¹ Лебедев Б. Б., История богослужебного пения. Полтавская епархия. — Комсомольск, 2004, с. 119.

Второй, не менее важной заслугой А. Ф. Львова является организация при капелле курсов по обучению регентов, которым по окончании выдавались аттестаты трех разрядов. Регенты 1 и 2 разряда имели право обучать хористов пению и исполнять духовную музыку в церквях, а регенту 3 разряда разрешалось еще и сочинять музыку. Но для ее исполнения, каждое сочиненное произведение должно быть прислано в Придворную капеллу на проверку. Эта мера А. Ф. Львова была поддержана Святейшим Синодом в указе № 5117 от 24 мая 1847 года.

Менее удачной стороной в работе А. Ф. Львова было его стремление гармонизации древних напевов гармониями немецкого хорала. В результате, эти напевы получали искажения.

В 1861 году А. Ф. Львов оставил должность директора капеллы по болезни. Причина этому была глухота, полученная после падения с лошади. С потерей слуха А. Ф. Львов прекратил занятие музыкой и 16 декабря 1870 года скончался. Однако, его вклад в развитие хорового пения, обучение регентскому делу, позволили капелле вплоть до 1905 года оставаться ведущей школой в области церковного хорового пения в России.

Придворная Певческая капелла с Н. И. Бахметьевым

Преемником А. Ф. Львова в капелле стал генерал-майор **Н. И. Бахметьев** (1807–1891). На этой должности он пробыл около 22 лет (1861–1883). Это время многие исследователи считают периодом творческого застоя капеллы. Тем не менее, при Бахметьеве была создана новая редакция обихода, известного среди регентов как «Обиход Бахметьева». Данный обиход очень удобный по голосоведению и расположению голосов. Кроме того, он написал 29 причастных стихов, 17 разных песнопений из литургии и Великого поста и 10 концертов.

Свободно трактуя текст песнопений, Бахметьев использовал диссонансы, увеличенные интервалы, а также эффектные модуляционные переходы, что вызывало восторг у нестрогих ценителей церковного пения.

Родился Н. И. Бахметьев в Саратовской губернии в семье помещика. В детстве играл на скрипке, получал уроки теории музыки у известных немецких музыкантов (Бела, Швейнке, Шрейнура). Имея в своем имени хор крепостных и оркестр, он занимался постановкой опер и сам давал концерты.

О своей деятельности в капелле и о своем творчестве пишет Бахметьев в предисловии к изданию причастных стихов: «Я убедится, что звуки должны изображать слова во всей силе их смысла, что доказывается изменением нашего голоса, когда говорим, ибо рассказ невольно одушевляется мыслью и предметами, так что если обратим на то внимание, то увидим, что мы едва несколько слов произносим единообразным звуком. По этой-то причине хвала Вышнему не может быть изъяснена, как стих, призывающий нас ко принятию тела Христова. В первом случае мы громгласно провозглашаем величие и славу Христа, а во втором Писание внушает нам, чтобы мы со страхом и верою приступали ко святому причащению...» И далее продолжает Бахметьев: «Чувствуя весь недостаток, происходящий от однообразия напева, я, по мере сил моих, старался дать каждому стиху свое музыкальное значение, дабы изъяснить смысл речей звуками, более приближающимися к природе и доступными понятиями и чувствами каждого молящегося»¹.

Бахметьев свободно относился не только к музыке, но и к тексту песнопений, позволяя, нередко, повторение и одновременное произношение голосами слов.

При Бахметьеве усилилась духовная цензура нотных изданий до такой степени, что «никто из духовных композиторов не решался печатать свои произведения без разрешения капеллы, даже если они и не предназначались для богослужения, а, тем более, тех композиторов, чьи сочинения не следовали стереотипному стилю исполняемой музыки капеллой.

¹ Прот. В. Металлов, Очерки истории православного церковного пения в России. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, с. 111–112.

1.1.8. Петербургская и Московская хоровые школы после 1900 года

После 1900 года в церковном пении продолжали функционировать два направления: Питерское, во главе которого была Придворная певческая капелла и Московское — центром, которого был Синдальный хор. Немалую роль в этом процессе сыграли частные хоры, их дирижеры и регенты.

Придворная певческая капелла ведет начало от основанного в 1479 году в Москве мужского хора «Государевых певчих дьяков». В 1713 году, хор был переведен в Петербург и переименован в Императорскую Придворную певческую капеллу. С 1846 года при капелле стали работать дирижерские (регентские) классы, преобразованные в 1858 году в музыкальную школу.

В начале XIX века Придворная певческая капелла получила право на издание духовно-музыкальной литературы, которая была обязательна для исполнения в церквях по всей России.

Обучение регентов и деятельность всех хоров также находилась под наблюдением капеллы.

Певцы Придворной капеллы, собранные с разных уголков России, приносили с собой местные церковные напевы, которые затем обрабатывались, гармонизовались и рассылались в другие храмы всей страны. Первые такие издания были сделаны во время управления капеллой композитором и регентом Бортнянским. Позже, к середине XIX в., под руководством директора капеллы А. Ф. Львова, трудами П. Воротникова и Г. Ломакина была издана «Первая гармонизация всего церковного круга богослужебных песнопений».

Петербургское направление представляет такие талантливые композиторы, как Н. Римский-Корсаков, М. Балакирев, А. Архангельский, Л. Львов, Г. Львовский и др. В этой богатой традициями музыкальной среде формировалась исполнительская деятельность будущих дирижеров и регентов.

Московская школа, во главе которой стоял Синодальный хор и Синодальное училище, также воспитала большое число талантливых дирижеров и регентов. Синодальный хор про-

существовал в Москве 197 лет (с 1721 по 1918 гг.). Преобразованный из Хора патриарших дьяков во главе с директором С. В. Смоленским, регентом В. Орловым и композитором А. Кастальским, Синодальный хор пел много древних знаменных распевов, что отразилось на характере его исполнения и повлияло на развитие русского церковного пения в целом.

Немало в этой области сделал П. И. Чайковский, переложив древние распевы песнопений «Всенощной», пытаясь вернуть нашей церкви тот строй богослужебного пения, который искони составлял ее драгоценное состояние. Московское направление представлялось такими выдающимися композиторами светской и духовной музыки как А. Кастальский, А. Никольский, А. Гречанинов, С. Рахманинов, М. Иполлитов-Иванов и др.

Синодальное училище церковного пения, которое существовало при Синодальном хоре, имело два отделения для: младших (1–5 классы) и старших воспитанников (6–9 классы), а также и подготовительный класс. Руководителем училища был С. В. Смоленский, который много способствовал его развитию.

Выпускники училища направлялись руководителями церковных хоров и преподавателями пения в учебные заведения всей России, поднимая профессиональный уровень вокально-хоровой деятельности.

Немалый вклад в хоровое искусство внесли частные русские хоры, лучшим из которых был хор известного церковного композитора и хорового дирижера А. А. Архангельского (1846–1924 гг.). Архангельский заменил голоса мальчиков женскими голосами. До этого времени светские и церковные хоры состояли из мальчиков и мужчин. Хор А. А. Архангельского отличался гибкостью в ритме, темпе, динамике и нюансировке. Им написано большое множество духовных хоровых произведений, часть из которых («Милость Мира», «Господи, услыши», «Внуши Боже молитву мою» и др.) вошли в золотой фонд русских духовно-музыкальных произведений. Однако теоретических работ по методике работы с хором Архангельский к сожалению не оставил, а сам коллектив со смертью руководителя прекратил свое существование.

В начале XX века в Москве была широко известна хоровая капелла дирижера и композитора **Ф. А. Иванова** (1853–1919), состоящая из 100 мужчин и из 100 мальчиков. Обычно при отъезде Синодального хора за границу капелла Иванова заменяла его на службах в Успенском Кремлевском соборе.

Другим, не менее известным коллективом, был хор из 30 человек под управлением **И. И. Юхова** (1870–1942), участвовавший в службах многих храмов. В 1919 году коллектив был преобразован в «Первый государственный хор» и стал исполнять, в основном, светскую музыку.

С восстановлением патриаршества (с 1917 г.) русское церковное пение в России и других близлежащих православных странах продолжало развиваться по пути сохранения древних распевов, которые уже не подвергались западному влиянию.

Некоторые исследователи (Н. Г. Трубин, Н. В. Матвеев, Б. Б. Лебедев и др.) считают, что в XX столетии можно выделить три самых крупных и известных хора: Патриарший хор (Москва), под управлением В. С. Комарова; Кафедральный хор в Одессе, которым с 1948 г. руководил профессор К. К. Пигров (1876–1963); хор Скорбященской церкви в Москве под управлением регента Н. В. Матвеева и, конечно же, мужской учебный хор в Сергиевом Посаде (г. Загорск) под управлением архимандрита Матфея (Мормыля), недавно ушедшего из жизни.

1.2. Пение в системе церковного Богослужения

1.2.1. О псалмодии и экфонетике (возгласе) как важнейших истоках церковного пения

Под псалмодией принято понимать чтение нараспев псалмов и других священных текстов. Такое распевное чтение можно назвать декламационным или речитативным пением, (итал. recitare — декламировать), то есть, пение, которое по интонации, ритму и технике звукообразования близко к разговорной речи. Отличительным признаком распевной речи (псалмодии) от разговорной, является более устойчивая высота тона, на котором произносится текст, и большая протяженность гласных в словах, особенно в конце фразы.

Вторым, более совершенным видом распевного и декламационного чтения является возглас. Данный вид чтения называют еще экфонетикой (от греческого «екφονηο» — восклицание, возглас). Возгласы, обычно, произносятся диаконом или священником.

Дьякон: *Благослови владыко.*

Иерей: *Благословенно Царство... и т. д.*

По технике и качеству звукообразования возглас занимает как бы связующее положение между распевной речью и пением. Главной чертой возгласов (экфоненизаса) является велегласное, торжественное произношение текста на более высоком и устойчивом тоне, чем псалмодия. При этом, середина фразы возгласа произносится на одной ноте, а окончание фразы, особенно в конце текста, почти поется.

Традиция псалмодического чтения и возгласа очень древняя, и берет свое начало с первых веков христианства. Известно, что псалмодическое пение и экфонетика использовались и в Ветхом Завете. Евреи до сих пор используют при чтении священных текстов свои, особые интонации, свою экфонетическую нотацию, то есть, нотные и другие знаки, фиксирующие высоту и длительность (ритм) распевного чтения.

В Новом Завете обычай распевного чтения и возгласов был установлен сначала в Восточной Православной Церкви и затем перешел на Русь из Греции, возможно, с принятием христианства. У греков, сербов, болгар, румын, как и у евреев Ветхого Завета, распевное чтение и возгласы принято записывать соответствующей нотацией, чтобы все интонационные обороты при чтении (особенно Священного Писания) произносились по сложившейся традиции. Так было принято в древности и в Русской Церкви. Существовала так называемая фонетическая, безлинейная нотация, в которой фиксировались на писчем материале интонации при возгласах и чтении.

Со временем развития экфонетики, мелодизированное чтение священных текстов в русских церквях приобрело некоторые свои характерные черты, связанные с особенностями произношения слов церковнославянского языка, движения

мелодии и ритма. При употреблении тех или иных попевок псалмодия является обязательным наличием выдержанного тона, т. е. основного звука, вокруг которого вращаются другие звуки. На этом основном звуке, так называемом стержне псалмодии, часто оканчивается фраза словесного текста:



В на-ча - ле сот-во-ри Бог не-бо и зем - лю. Зем-ля же бысть без-вид-на

Чтение молитв, псалмов и других священных текстов исполнялось на определенный мотив или напев, который еще называли погласицей. Привычный слушатель по напеву без труда определял, что читается в данный момент. Знание таких формул-попевок помогало чтецу ясно вести мелодическую и ритмическую линии текста. При распевном чтении ударение слова выделяется повышением или понижением интонации голоса, продолжительностью звучания ударных слогов. Цезуры, паузы, отделяющие одну фразу от другой, служат логикой мысли текста и отдыхом для голоса чтеца.

Существует и второй тип псалмодии, который можно назвать рассказным или разговорно-псалмодическим речитативом. Техника распевного произношения словесного текста основывается на интонациях не декламационной, а обыкновенной разговорной речи. Содержание словесного текста отражает, в основном, евангельские поучения, историю жизни святых, где не требуется широта распева мелодии текста, сила звука и т. п.

Подобным образом можно зафиксировать на нотоносце и возглас:



Па - ки и па - ки ми - ром Гос - по - ду по - мо - лим - ся

На этом примере видно, что возглас имеет большую распевность и по всем параметрам (четкости мелодии, ритма и т. п.) приближается к пению.

Определенное влияние на качество псалмодического чтения или произношение возгласов оказывает личность

исполнителя (чтеца, диакона, священника), наличия у него голосовых данных, и типа разговорного и певческого голоса. Некоторые диаконы, протодиаконы произносят возглас на предельно высоких или низких тонах, как, например, архидиакон Стефан Гашев, долго служивший при Святейшем Патриархе Пимене, и другие. Русская Церковь всегда славилась традициями церковного пения, наличием богатых высоких и, особенно, низких голосов, центральных басов, басов-октавистов (бас-профундо), а также великолепными чтецами, мастерами возгласов (обычно басов, баритонов, реже теноров). Одним из таких мастеров псалмодии, возгласа и пения являлся Великий Архидиакон **К. В. Розов** (1874–1923), служивший в последние годы своей жизни при патриархе Тихоне. Звание Великого Архидиакона К. В. Розов был удостоен в честь своего 25-тилетнего юбилея служения Церкви. По свидетельству известного историка и исследователя богослужебного пения А. Гарднера, пение, чтение и возгласы Великого Архидиакона следует считать образцовыми. При исполнении псалмодии и возгласов К. В. Розов ни на йоту не отступал от классических церковных традиций и без искусственной драматичности умел передать всю глубину словесного текста.

В целом, как подтверждают многие исследователи, псалмодия и экфонетика при всей своей самостоятельности развития и совершенствования, во многом, повлияли и продолжают положительно влиять на формирование церковного пения, проясняя не только истоки возникновения на Руси знаменного пения, но и многих церковных распевов. Последнее, как известно, основывается на тех же свойствах интонации, что и распевное чтение. Можно сказать, что экфонетика и псалмодия послужили прототипом речитативных форм древнерусского одноголосного, а затем и многоголосного пения. Они оказали положительное воздействие на характер и манеру церковного пения, где решающее значение отводится словесному тексту, его четкости, выразительности и молитвенности произношения.

1.2.2. Роль и место пения в системе церковного Богослужения

В Православной Церкви нет богослужения, где бы ни использовалось пение, пусть даже в его самом простом, примитивном проявлении. В противоположность католическому, где существуют так называемые литургии без пения («тихие обедни», «тихие мессы»), в Православной Церкви, даже при молебне, крещении, венчании всегда используется пение. Правда, такие службы, как повечерие, отдельные части утрени в будние дни не поются полностью, но псалмодируются (читаются нараспев). То есть, музыкальный элемент здесь все равно присутствует. Поэтому, пение в Православной Церкви считается, одной из форм или видов богослужения. Не случайно в России в старину богослужение называли пением. «Идти на пение» означало то же самое, что «идти на богослужение». В монастыре дежурный монах (монах-будильник) будил братию на службу или приезжих гостей словами: «Пению время, молитве час! Господи Иисусе Христе, Боже помилуй нас!».

Разумеется, богослужение не состоит только из одного «чистого» кантиленного пения, где музыкальный элемент выражен больше всего (при ведущем значении слова), но и распевного чтения (псалмодии) и возгласа. Границы между ними, хотя и не всегда четко выражены (где кончается пение, полупение, распевное, речитативное чтение и где начинается чисто кантиленное пение), но все же имеются. Однако, в целом, все песнопения, исполняемые за вечерней, утренней или литургией, все виды распевного чтения, возгласы диакона или священника, все песнопения, исполняемые во время тайных молитв (молитв, читаемых священником про себя) в структуре церковного богослужения образуют единое музыкальное целое. Все эти виды сольного (одиночного) и хорового исполнения богослужебных текстов комбинируются между собой. Музыкальный элемент, то есть слово, положенное на мелодию, или в соединении с гармонией звучания других голосов, способствует усилению значения идеи, выраженной в богослужебном тексте.

1.2.3. Значение и благотворное влияние церковного пения на людей

Известно, что музыка и пение способны оказывать большое воздействие на души людей, их привычки, нравы, вкусы, поведение и т. п. Это влияние может быть как положительным, так и отрицательным. Некоторые современные течения — поп, рок-музыка способствуют агрессивности, злости и др. Классическая, народная музыка и пение, а в особенности церковное пение, как правило, положительно воздействуют на душу человека. Еще у древних народов музыка и пение использовались в деле воспитания юношества и непременно входят в круг наук, преподаваемых в школах. В древней Греции эти искусства использовались для облагораживания юношества, формированию у них характера и навыков, необходимых в гражданской и военной жизни.

Для пробуждения в народе тех или иных душевных настроений во время всенародных собраний, праздников использовался тот или иной род распевного чтения и музыки. В руках политических деятелей и правителей также использовались музыка и пение, как вспомогательное средство для решения важных политических и социальных вопросов.

Примерно в тех же целях использовались музыка и пение в средние века. Из статьи протоиерея И. Вознесенского «Общедоступные чтения о церковном пении»¹ мы узнаем, что Карл Великий (768–814 гг), желая смягчить грубые нравы своего народа, ввел общенародное пение и орган в церквях Галлии и Германии.

Классическая, народная музыка и пение продолжают свою многовековую положительную миссию и сегодня. Особое место в этом деле занимает церковное пение, которое, по содержанию песнопений, по мотивам и действию на людей значительно выше, благотворнее и достойнее всякого мирского пения и музыки. Основанием для использования пения в христианской Церкви является духовное наслаждение, которое получают от него люди различного пола и возраста. Оно

¹ Прот. И. Вознесенский. Сборник статей. О церковном пении. — «Талан», М., 1997, с. 8–25.

является плодом благодушия, и в свою очередь, располагает к этому состоянию певцов и слушателей.

«Благодушествует ли кто: да поет псалмы» (Иак. 5:13).

Под благодушием понимается духовное наслаждение, которое не только преобладает над другими различными чувствами, но и произвольно влияет на них и управляет ими. Оно располагает нашу волю к добру, пробуждает в нас благие намерения, часто, вопреки всевозможным неблагоприятным для нас внешним обстоятельствам. Таким благодушием, благоговейной радостью, сердечностью и благодатным вдохновением отличалось пение первых христиан Новозаветной Церкви. Даже погребение (умерших) первые христиане совершали торжественно с песнями и псалмами, как знак победы Христа на смертью.

Величественное, разностороннее и разнообразное действие пения и ритма на людей признавалось христианскими писателями и учителями Церкви. Так, св. Иоанн Златоуст замечает, что «мы, по природе, любим пение и стихи..., плачущее дитя успокаивается, слушая их. Дорожные люди, трудясь в полдень с рабочими и животными, пением облегчают скуку пути и для себя, и для них. То же делают земледельцы, виноградари. Когда слушают пение песни, сноснее становится труд и работа» (Беседа на псалом 41).

О воздействии музыки и пения на животных и особенно на людей говорит толкователь псалтыри **Евфимий Зигабен**: «Наслаждение (от этого искусства) одинаково овладевает разумною и неразумною частью души человека... Вот почему и было введено в употребление в церкви пение псалмов» (*Предисловие к Толковой псалтыри*).

В то же время, пение не является целью церковных богослужений или главным средством ко спасению, как об этом мечтательно думали и считали еретики Вардесан и Армоний. Церковное пение есть только вспомогательное средство для привлечения христиан к еще более высоким благам, для руководства их благодатных средств, ведущих ко спасению.

По выражению **святителя Московского Киприана**, церковное пение «служит в похвалу и славу Богу и Пречистой Его Матери, и всем святым, в церковное сладкодушевное

утешение и украшение на пользу слышащим, во умиление и во умягчение сердечное к Богу» (*Степенная книга о трех греческих певцах, прибывших при Ярославе*).

Из учения святых отцов и учителей Церкви, можно выявить пункты, подчеркивающие особое значение церковного пения не только для христианина, но и каждого человека вообще:

1. Всякое пение «особо важного» содержания и, особенно, пение церковное, является наилучшим средством к удалению дурных мыслей, преступных желаний, к отвлечению от мирских удовольствий и вредных для души наслаждений.

2. Пение и распевное чтение Библии по акцентам сообщает звуковую приятность Писанию и усиливает у слушателя расположение к восприятию Слова Божия.

3. Церковное пение приводит душу в гармонию и настраивает на благородные мысли.

4. Церковное пение располагает людей ко взаимной любви и единомыслию.

5. Церковное пение и чтение пробуждает чувство религиозности и благочестия, являющиеся руководящим началом в нашей жизни.

6. Пение есть наилучший способ воздать Богу хвалу, любовь и благодарность за Его к нам благодеяния, а также излить наши скорби, страдания и мольбу о помиловании, помощи и заступлении.

7. Церковное пение делает наши праздники и всю нашу жизнь возвышенной, одушевленной, торжественной и отрадней.

Эти истины святые отцы объясняют следующим образом: «Так как диавол, — говорит Евфимий Зигабен, — посредством наслаждения, обыкновенно скрывающего в себе какой-нибудь его умысел, старается губить человека, то Бог, со своей стороны, также посредством наслаждения, только не носящего в себе какого-либо коварства и лукавства и искусно приспособленного, вознамерился спасти человека от врага» (Предисловие к Толковой псалтыри).

Поэтому церковное пение было всегда важным и достаточно сильным средством для отвлечения христиан от мир-

ских утех, от театральных удовольствий и от участия в еретических собраниях. Бедственное положение или упадок пения в церквях всегда приносили скорбь как пастырей, так и прихожан. В связи с этим, святая Церковь в песнопениях и ектениях особо молится о певчих, наравне с прочими благодетелями Божьего храма.

Певчие и чтецы, как ближайшие участники богослужения, поставлены в условия глубокого переживания всех моментов церковной жизни. Все это воспитывает у последних особое чувство привязанности к Церкви и является прочным источником против всякого рода соблазнов, искушений и увлечений.

Церковное пение является важным благочестивым занятием не только для певчего церковного хора или регента, но и для каждого прихожанина и христианина вообще. Ибо, если чтение и слушание духовных текстов для нас назидательно, то пение их еще более назидательно, так как оно требует к себе большего внимания и глубочайшего проникновения в его смысл. Умение петь (даже в общественных молитвах, исполняемых всей церковью), дает возможность перенести это благочестивое занятие в свой домашний быт, что постепенно будет способствовать духовному сплочению семьи.

В настоящее время, когда материальные интересы возвышаются над духовными, когда ложные учения пытаются пошатнуть основы семейной, церковной и общественной жизни, для христиан начинающих, которые еще недостаточно прониклись и согрелись христианской верой, надеждой и любовью, само сближение и пребывание в церкви, даже в праздники, часто становится в тягость. Человек, впавший в такое состояние или близкое ему, по советам учителей Церкви пусть идет в храм и поет, если не в хоре, то участвуем в общественной молитве, сочетая его (пение) с домашним пением псалмов и других песнопений. Последнее послужит не только отвлечением внимания от жизненных тягот и забот, но и обогатит духовно, подкрепит силы, научит ценить и различать идеальное от временного, материального.

1.2.4. О духовной пользе мысленного пения и пения вслух, голосом

Великий учитель Церкви св. **Иоанн Златоуст** советует каждому человеку, независимо от возраста и специальных вокальных способностей, петь всегда и везде: во время труда, перед трапезой, после трапезы, во время путешествия, пребывания в обществе друзей, сидя в мастерской, в зале суда или на военной службе. При этом, петь можно не только вслух, но и про себя, молча. «Так взывал Моисей, — пишет Иоанн Златоуст, — и Бог услышал... для этого не требуется ни особое место, ни особенное время, но на всяком месте и во всякое время можно петь мысленно...» (из беседы на 41-й псалом). То есть, не нужны специальные навыки, приобретаемые долговременными вокальными упражнениями, а только твердая решимость и мы в самое короткое время приобретем опытность.

Придавая большое значение пению в жизни христианина, св. Иоанн Златоуст в своей беседе «Для чего употребляется пение» (там же, на 41-й псалом) пишет, что Бог, видя, что многие из людей нерадивы, тяготятся чтением духовных писаний и неохотно принимают на себя этот труд, и желая сделать это труд вожделенным и уничтожить чувство утомления, соединил с пророчествами мелодию, чтобы все, услаждаясь стройностью напева, с великим усердием возносили Ему священные песнопения». В этом смысле поучительным для нас является пример апостола Павла. Утомленный тяжким трудом, имея на себе нестерпимые раны, нося колоду на ногах и находясь в темнице, в полночь, когда все спали крепким сном, воспевал славословия Богу. Тем более, мы, наслаждаясь благоденствием и дарами Божиими, должны возносить Ему благодарственные песни, при этом песни духовные. Ибо от мирских, особенно развратных песен, может произойти вред. Там, где песни развратные, исполняемые на пиршествах, и других видах увеселений, собираются бесы, где песни духовные, туда нисходит благодать. Поэтому во время работы, перед и после трапезы святые отцы советуют всей семьей воздавать хвалу Богу пением, защищая этим себя от нападения бесов,

а свое жилище постепенно приближать в святому месту — церкви. Ибо кто поет, призывает к себе Давида с псалмами, через него призывает к себе Христа. «А где Христос, — пишет Иоанн Златоуст, — туда ни один бес никогда не осмелится не только войти, но и заглянуть», а, следовательно, в этот дом польется как из источника мир, любовь и все блага. И далее св. Иоанн Златоуст замечает, что «даже хотя бы ты не разумел силу слов, приучай, по крайней мере, уста произносить их. И язык освящается этими словами, когда они произносятся с усердием...». Поэтому частое повседневное пение духовных песнопений, как вслух, голосом, так и мысленно, будет духовно поднимать каждого из нас. Псалом, молитва, ликование пророков и боголюбезное настроение духа поющих, всегда приближает нас к Церкви, к Богу.

Таким образом, речь идет о выработке посредством пения определенного молитвенного состояния, которое необходимо каждому христианину для духовного роста и певчому хору для его духовного самосовершенствования и улучшения исполнительского мастерства. Молитвенное состояние вырабатывается, как мы уже знаем, двумя путями: постоянным мысленным пением, пением про себя (а не только чтением) и пением текстов вслух голосом. С одной стороны мысленное молитвенное пение постепенно отражается и проявляет себя в живом, реальном звучании певческого голоса. С другой — частое усердное пение духовных песнопений вслух, по принципу обратной связи, способствует и активизирует мысленное пение¹.

Примерную аналогию можно проследить при развитии у учащегося музыкального слуха. Если развитие слуха с помо-

¹ На взаимосвязь внутреннего (мысленного) и реального звукового пения (пения вслух) неоднократно указывали некоторые отцы Восточной Православной Церкви. Например, преподобный Григорий Симант (1360) писал, что «пение, производимое голосом, есть указание на внутренний умный вопль». Подразумевая под этим определенное внутреннее молитвенное состояние сознания поющего. Словом «воплъ» здесь подчеркивается необходимость протекания молитвы с максимальной отдачей, с последующим проявлением этого состояния певца в его голосе. Разумеется, здесь следует подразумевать духовный «воплъ», («крик души» о прощении грехов, помиловании, покаянии и т. п.), а не реальный бесчинный крик натуральным голосом.

щью специальных упражнений не срабатывает, педагоги применяют другой путь — развивают голос учащегося. В результате вместе с голосом развивается и слух.

Подобное толкование мы также находим у святителя XIX века **Феофана Затворника**, называвшего богослужebное пение «духодвижным», которое «в духе зарождается и созревает и из духа изливается». А, так как движение духа есть молитва, то пение является знаком внутреннего молитвенного состояния поющего. Отсюда вытекает, что частое пение голосом вслух (разумеется, не только устами, но и сердцем), о котором говорит св. Иоанн Златоуст и другие святые отцы, будет способствовать, зарождать и укреплять поющего духовно, приводить его ум и сердце во внутреннее молитвенное состояние.

В связи с уровнем духовной подготовки певца мы можем найти ответ на нередко возникающий вопрос о степени молитвенности и духовной торжественности церковного пения. Ведь, почему церковные песнопения в исполнении церковных хоров (преимущественным составом истинно верующих хористов и регента) лучше и глубже трогают душу слушателя, чем когда эти же песнопения исполняются светскими хорами. Очевидно, здесь многое зависит от внутреннего молитвенного состояния хористов, их понимания того, что они поют Богу, ощущения значения каждого слова произносимого текста и т. д. Состояние молитвенности каждого певчего не постоянно, не всегда одинаково и во многом зависит от сосредоточенности внимания, внутреннего спокойствия, отвлечения от мирских забот, образа жизни, личных качеств, физического звучания голоса и т. п. Не каждый раз исполнение духовных песнопений одними и теми же певцами хора одинаково воздействуют на слушателя. Однако, необходимый момент молитвенности и умеренной торжественности пения обычно присутствует и должен присутствовать.

1.2.5. Пение без музыкального сопровождения как одна из главных особенностей Православной Церкви

О значении слова и музыки в церковном пении

В Православной Церкви, как известно, практикуется пение без игры на музыкальных инструментах. Этот главный принцип был выработан и утвержден уже в I–II веке. Однако, в начале обстановка была несколько иной. Начиная с апостольских времен Православная Церковь постепенно увеличивалась, расширялась и принимала людей из среды разных народов. Новообращенным христианам поначалу разрешалось петь так, как они привыкли раньше, с чем они сроднились до своего обращения. Поэтому некоторые исследователи допускают, что в первые времена, во время духовных песнопений, возможно, использовались музыкальные инструменты. Так, на вечерах любви пели псалмы в сопровождении флейты и свирели. Затем данный обычай удержался некоторое время в Александрийской Церкви, где святитель Климент заменил ранее употребляемые музыкальные инструменты на арфу.

Несмотря на отсутствие точных исторических сведений на этот счет, очевидно, вопрос о применении инструментальной музыки в богослужбном пении существовал. В книге мученика **Иустина «Певец»** говорится, что «петь Богу на бездушных инструментах и кроталах не допущено, как все, свойственное детям или несовершеннолетним в разуме».

Примерно о том же высказался, позже, и св. Климент Александрийский: «Словом, а не древней псалтырью, трубой, тимпаном и флейтой должно чтить Бога...»¹. Если Бог и допустил в ветхозаветной Церкви пение, сопровождаемое игрой на музыкальных инструментах, то по единственной причине немощи, малодушия и беспечности иудеев...». Правда, еретическое общество мелитан действительно применяло у себя инструментальную музыку на собраниях. Однако, в Восточной Православной Церкви постепенно был выработан один из главных принципов — пение должно быть строго вокальным искусством, не допускающим применения каких-либо музыкальных

¹ Прот. В. Металлов, Очерки истории православного церковного пения в России. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, с. 30.

инструментов. Эта особенность богослужебного пения в Православной Церкви отличает ее не только от других крупных конфессий, но и от светского пения. Правда, в светском пении существует так называемый хор «а капелла» (коллективное пение без музыкального сопровождения), но, данный стиль хорового пения представляет собой один из вокальных жанров.

Славянские Православные Церкви заимствовали, как мы знаем, принцип богослужебного пения без инструментальной музыки от Православной Церкви Греческой и Византийской. Однако, некоторые исследователи допускают и другие причины невведения инструментальной музыки в церковное богослужение. Главная из них — это различие выразительных возможностей слова и музыки. Слово, будь это молитва, славословие, поучение, повествование, способно конкретно и точно выражать идею и содержание текста. То есть, слово способно дать музыкальным звукам определенный смысл. Инструментальная музыка, по своей природе, к этому не способна. Она может только развлекать и услаждать слух, возбуждать те или иные эмоции, менять настроение. Понятия типа «грустно», «радостно», «торжественно», «весело» представляют собой некоторые характеристики эмоции, но они не могут выражать конкретные мысли словесного текста. То есть, музыка способна вызывать и выражать только эмоциональный момент, который будет восприниматься и толковаться по-своему, субъективно. Поэтому музыка заменить словесный текст не может. Однако, значение слова, соединенного с музыкой, музыкальной мелодией, ритмом, гармонией усиливается и по-другому воспринимается.

В церковном пении музыка не должна заслонять или хотя бы на мгновение притушевывать значение слова, как это бывает в ряде вокальных жанров светского пения. Многие западные композиторы XIV–XVIII веков — Скарлатти, Бах, Гендель в произведениях светской и церковной вокальной музыки часто используют колоратуру (от итал. *coloratura* — украшение) — длинные, виртуозные мелодические распевы, пассажи на одном слоге.

Такой стиль хорового пения применяется не только как средство передачи душевного состояния образа, но и чтобы показать красоту и возможности певческого голоса певца, его

диапазон, силу, тембр, умение подражать, имитировать звучание музыкальных инструментов (скрипки, флейты, органа и др.). В православном церковном пении подобное не практикуется. Правда, у некоторых авторов духовных песнопений в праздничных концертах, «многолетиях», заупокойных ектениях иногда используются небольшие распевы отдельных слогов («мно-о-о-о-гая лета», «Го-о-о-осподи по-ми-и-и-илуй» и др.). Однако, данные мелодические обороты не велики по размерам и не позволяют отклоняться от значения слова текста, а во многих случаях, даже это значение усиливают.

Протоиерей Д. Разумовский, автор известной книги *«Богослужбное пение»*, пишет, что «главная цель нашего церковного пения — отчетливо выговаривать слова молитвы. В нем не слова подчиняются мелодии, но мелодия — словам до такой степени, что, где оканчивается смысл слов, там оканчивается и музыкальная фраза»¹. Повторы нескольких нот на один слог допускаются, но повторение самих слов не допускается. Поэтому отцы нашей Церкви называют церковное пение не музыкой, а словесной мелодией. То есть, в Православной Церкви нет, как в Латинской Церкви, так называемого *stille messe*, где независимо от слов, может некоторое время звучать музыка, исполняемая на органе (или другом музыкальном инструменте), или мелодия, озвучиваемая голосом без слов на отдельную гласную, слог, пение закрытым ртом на М и т. п. Ибо пение и сам голос певца, при всей своей важности и необходимости для Церкви, не должны отвлекать молящихся от молитвы. В этом смысле, высоко значимы замечания **блаженного Августина**, который писал: «Когда со мною случается, что меня трогает больше пение, нежели то, что поется, то я признаюсь, что я тяжело согрешаю, и тогда желал бы я не слышать поющего» (Блаженный Августин, *«Исповедь»*).

Такое усиленное внимание к значению слова требует от церковных певчих использовать свой голос, свое искусство пения не как самоцель, пытаясь удивить слушателя силой звука или эффектно взятой высокой нотой, а как средство, чтобы донести до слушателя смысл богослужбного текста.

¹ Прот. Д. Разумовский, *Богослужбное пение*. — 1886, ч. 1, с. 24.

Глава II.

Наиболее известные духовные композиторы, теоретики и писатели о церковном пении

Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов.

А. Д. Кастальский,
церковный композитор

2.1. Лучшие композиторы церковного хорового пения России

Итальянские композиторы Б. Галуппи и Д. Сартти, работавшие в России, разумеется, не могли дать того, чего от них ожидали. Им было мало знакомо и непонятно церковное пение в православном храме, а, тем более, на церковно-славянские богослужебные тексты. Итальянские композиторы писали концерты, которые давали хору возможность показать свою хоровую технику пения. Последнее отвлекло от самой сути и основной задачи церковного пения, где главным является не музыка, а словесный текст. Некоторые концерты чрезвычайно долги по времени исполнения, так как состояли из нескольких частей с сольными эпизодами. Такие песнопения сочинялись в строгом симметричном ритме, что придавало произведениям танцевальный характер, совершенно неприемлемый для богослужения. Оканчивался «концерт», обычно, фугой или фугато, отчего из-за переплетения голосов нельзя было разобрать словесного текста. Идеалом хорового звучания стало приближение хора к звучанию музыкального инструмента, органа.

Чрезмерное увлечение концертами при царствовании Елизаветы и Екатерины II окончилось реформой. Специальный указ Синода при Павле I (1797), где говорилось «чтобы никаких выдуманных стихов, сочиненных по произволению, в пении не употреблялось.»

Ученики итальянцев **М. С. Березовский** (1745–1777) и **Д. С. Бортнянский** (1752–1825) превзошли своих учителей и стали сочинять произведения, которые не противоречили догматам церковного уставного пения.

М. С. Березовский, окончив Киевскую Духовную Академию, где занимался композицией у Цопписа, учился в Италии, в Болонье у падре Мартини, у которого занимался и Моцарт. В 1771 году Березовский получил от Болонской академии звание Маэстро Музыки, и его имя было вырезано золотыми буквами на мраморной доске. Возвратившись в Петербург и получив ничтожное место в капелле, преследуемый кознями и завистью врагов, обремененный недугами и нуждой Березовский, покончил жизнь самоубийством. Но он оставил после себя, наряду с Бортнянским, новый тип русского хорового концерта.

Березовский написал 21 музыкально-духовное сочинение. Лучшие из них «Верую» и концерт «Не отвержи мене во время старости», который, по словам протоирея Д. В. Разумовского, можно считать произведением классическим. Они отличаются самобытностью и не зависят от итальянской музыки.

А. Л. Ведель (1770–1808) — украинский композитор, по происхождению немец. Обладая очень красивым тенором, был регентом, отличался глубокой религиозностью. В одно время Ведель учился в Киевской духовной семинарии, а также у итальянских композиторов (у Сарти). Но некоторые исследования показывают, что Ведель был самоучкой (Соневицкий), но достаточно талантливым. В 1798 г. Ведель уволился со службы, бросил все аттестаты и чины, раздал имущество нищим, вернулся в Киев и начал юродствовать. Многие считали его помешанным. Умер Ведель во время молитвы, стоя на коленях в садике своего дома.

Его сочинения — Ирмоса пасхального канона, концерт для мужского трио, «На реках Вавилонских», «Помилуй мя

Господи, яко немощен, есть», — с большим успехом исполняются церковными хорами до настоящего времени. В духовных сочинениях Веделя преобладают элементы яркой мелодичности и ариозности иногда в ущерб гармонической полноте. Он стремился согласовать музыку с текстом, не отходя от их молитвенного содержания.

Бортнянский Дмитрий Степанович — русский композитор, дирижер, педагог

Все произведения Бортнянского проникнуты истинным религиозным чувством, которое заставляет впадать слушателя в глубоко-восторженное состояние.

Г. Берлиоз,
композитор и дирижер

Д. Бортнянский написал более 100 церковных хоровых произведений, из них 35 четырехголосных концертов, 14 номеров «Тебе Бога хвалим», песнопений из служб Великого поста. «Херувимская № 7», «Достойно есть», кондак Рождества Христова «Дева Днесь», концерт «Сей день, егоже сотвори Господь», который до сих пор исполняются всеми православными хорами во многих странах, и другие песнопения.

Директор Придворной Певческой капеллы Ф. П. Львов, в свое время, писал: «Все музыкальные сочинения Бортнянского весьма близко изображают слово и дух молитвы. Бортнянский сливает хор в одно господствующее чувство, в одну господствующую мысль и заключает обыкновенно песнь свою общим единодушием в молитве».

В своих работах, особенно в концертах Бортнянский велик как музыкант, но для отечественной Церкви он дорог как церковный композитор, переложивший древние церковные напевы. В то же время, при переложении древних мелодий для хора, Бортнянский не брал эти мелодии целиком, а выбирал из них характерные мелодические обороты, попевок, затем их переосмысливал, нередко, далеко уходя от оригинала. Крюковый оригинал он хотел издать отдельно, посвятив этому вопросу свой труд — «Проект об отпечатании Российского крюкового пения».

Тем не менее, не все одобряя творчество Бортнянского. П. И. Чайковский писал: «От столицы до деревни раздаётся ... слащавый стиль Бортнянского и — увы! — нравится публике. Нужен мессия, который уничтожил бы все старье и пошел бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации. ... Техника Бортнянского — детская рутинная, но, тем не менее, это единственный из духовных композиторов, у которого она есть.»¹

Однако, протоирей В. Металлов, комментируя данное высказывание, пишет: «Указываемый Чайковским мессия должен отрешиться и от его влияния приемов гармонизации и выступить новым путем, иначе это будет то же старье, о котором говорил он сам»². Следует заметить, что Бортнянский и сам не видел в своих переложениях восстановленного древнего церковного пения, понимая, что время для этого еще не наступило. Тем не менее, время показало, что многие произведения Бортнянского «имеют право на жизнь». Их любят и поют в православных храмах уже около 200 лет.

С. П. Турчанинов (1779–1856) — русский композитор, регент

Композиторское творчество Турчанинова — это пример молодым композиторам как нужно изящно, со вкусом гармонизовать уставные напевы, не выходя за рамки церковных условностей. Но к этому он пришел не сразу. Обладая превосходным тенором, Турчанинов часто поручал этому типу голоса самые высокие ноты. «Загоняет голос под небеса», — говорили его современники. Кроме того, Турчанинов часто практиковал широкое голосоведение, что не всегда устраивало других регентов. За это издание его сочинений было задержано на 20 лет по отрицательным отзывам митрополита Московского Филарета.

Но Турчанинов был еще и священником, а следовательно, не мог не понимать особенностей церковного пения. Поэтому,

¹ Прот. В. Металлов, Очерки истории православного церковного пения в России. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, с. 125.

² Там же.

свои сочинения он ориентировал на тот хор, который сможет спеть. А Д. Разумовский говорил, что Турчанинов писал свои сочинения для своего хора, а не для всех хоров русских, чрезвычайно разнообразных по составу и качеству. А так как Турчанинов был регентом многих церковных хоров и писал для них свои песнопения, то, со временем, эти песнопения становились любимыми в клиросной певческой практике руководимых им хоров.

Это задостойники на двенадцатые праздники, Херувимская песнь № 5 и большинство песнопений из служб Страстной седмицы.

Интересна творческая биография прот. Турчанинова. Известно, что за свой прекрасный голос Турчанинов был принят в 8 лет в народное училище, где он получил первоначальное музыкальное образование. Позже он был зачислен в хор генерала Леванидова. Граф Потемкин, проезжая через Киев, услышав хор Леванидова и поющего там Турчанинова, забрал его в Петербург. Там Турчанинов учился у Сарти и Веделя. Став регентом, он принял сан священника. Творчество Турчанинова — это пример того, как можно создавать прекрасные хоровые песнопения без малейшего влияния светской и иностранной музыки.

**Глинка Михаил Иванович (1804–1857) —
великий русский композитор, основоположник
русской классической музыки**

До сих пор я еще никогда не изучал настоящей церковной музыки, а потом и не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками...

М. И. Глинка
русский композитор

М. И. Глинку еще называют «Пушкиным русской музыки». Он подытожил лучшие достижения своих предшественников и поднял русскую музыку на более высокую ступень развития. В 1837–39 годы Глинка был капельмейстером Придворной певческой капеллы, превосходным исполнителем, вокальным педагогом.

Разумеется, Глинка больше проявил свой талант в светских сочинениях. Однако, его влияние на духовных композиторов последующих поколений было очень сильным.

Глинкой написано только 5 духовных сочинений. Где два из них — «Боже сил» и «С небеси услыши» (1828 г.) — на неканонические тексты. Написанная Глинкой «Херувимская», вызвала ревнивое недовольство директора Петербургской капеллы А. Ф. Львова. В результате чего Глинка лишь через 20 лет вновь вернулся к церковным песнопениям в «Ектении первой» и молитве «Да исправится». По словам В. Стасова, Глинка уже «дав России национальную оперу ... захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий»¹. Готовя материалы для своих будущих работ, и выписывая из церковного «Обихода» мелодии он пытался положить их на настоящую церковную гармонию... В результате появляется трехголосное предложение ектении обедни и молитвы «Да исправится», которые и были исполнены.

2.2. Лучшие теоретики и писатели о церковном пении

Труд Д. В. Разумовского составляет эпоху в истории православного отечественного церковного пения.

Протоирей В. Металлов,
автор научных трудов по церковному пению

Протоирей Дмитрий Васильевич Разумовский (1818–1889) — автор труда «*Церковное пение в России*». Заслуга протоирея Разумовского неопределима. Как историк протоирей Разумовский дает многие ценные исторические сведения в области церковного пения, как исследователь он открывает область крюковой семиографии для понимания крюкового письма и древних церковных напевов. Протоирей Разумовский 25 лет занимал должность профессора истории церковного пения в Московской консерватории.

В 1867 Разумовский издал свои лекции по истории церковного пения. Не обладая специальным музыкальным обра-

¹ Стасов В. В., Избран. соч. в 3-х томах. — М., 1952, т. 1, с. 518.

зованием, Разумовский иногда ошибался при высказывании своих мнений и выводов. Однако, его труды в области крюкового пения не потеряли своей значимости и сегодня.

Смоленский Степан Васильевич (1848–1909) — бывший директор Синодального хора и училища церковного пения в Москве, а затем, управляющий Певческой капеллы, профессор Московской консерватории. Им изданы «*Курс хорошего церковного пения*» и др.

С. В. Смоленский пробовал себя и в композиторской деятельности. Известны его ектении, стихире Пасхи «Да воскреснет Бог» знаменного распева и др. Смоленский боролся за духовную чистоту церковного пения. Этому он посвятил свой известный фельетон, который он начинает словами: «Крепко засели в наших ушах и сильно привычны нашему богомольному чувству многие никуда не годные сочинения всяких неучей, ежедневно распеваемых в угоду «любителям» совсем особого сорта. Недавно пишущий эти строки, возмущенный до глубины души исполнением неприличных храму сочинений Багрецова, Васильева и др....» В этот же «черный» список Смоленский включил известных нам композиторов — итальянцев: Галуппи, «всяких Сартти»; Веделя, Дегтярева, Старорусского и др.

Справедливо возмущается Смоленский по поводу сочинений для церковного хора с дикими названиями как: «Херувимская — лодочка», «Отче наш — птичка», «Тебе поем — с чердака» и пр. После таких названий, — говорит Смоленский, — стало на душе как-то страшно и жалко... Неужели нет возможности, хотя бы постепенно, свести на нет всю эту недостойную храма литературу и заменить ее печальное господство постепенным же наслаждением лучших новых образцов нашего творчества».

Из этих слов Смоленского мы узнаем о том застое, который был вызван цензорскими мерами Бахметьева. Борьба с таким творчеством могла быть успешной при условии поднятия духовно-музыкального культурного уровня авторов сочинений, певчих регентов и прихожан храма. Это было одной из главных задач С. В. Смоленского, чему он посвятил последние годы своей жизни.

Протоирей Металлов Василий Михайлович (1862–1926) известен как автор критических статей. Автор учебника *«Очерк истории православного церковного пения в России»* (1894) для духовных семинарий и *«Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский»*, получил от Московской Духовной Академии ученую степень магистра богословия. Металлов был преподавателем в Московской консерватории на кафедре истории русского церковного пения, продолжив дело ранее работавших здесь профессоров Д. В. Разумовского и С. В. Смоленского.

Авторитет Металлова, как церковного музыкального критика, настолько велик, что ни один труд о церковном пении и в настоящее время не обходится без ссылки на его мнение и выводы.

2.3. О подготовке регентов в период до восстановления патриаршества (до 1917 г.)

Регент (от лат. *regens* — правящий) — руководитель церковного хора. Подготовка регентов проходила в так называемой петербургской Придворной певческой капелле (там и возник термин) и в Синодальном училище церковного пения в Москве.

В начале и даже к середине XIX столетия в России еще не было консерваторий и музыкальных училищ. Музыке и хоровому пению частично обучали в Академии художеств, в Театральной школе, а также в институтах, духовных семинариях и частным образом. Однако, со временем возникла необходимость в большем числе регентов и с лучшей вокально-хоровой подготовкой. Регентские классы Придворной певческой капеллы были закрытые для экспертов и доступные только для певчих капелл, а выпускников-регентов Синодального училища тоже было недостаточно.

Достаточным авторитетом славилось регентское 2-хгодичное училище, основанное в Петербурге в 1907 г. С. В. Смоленским. Однако, у таких регентов, несмотря на их хоровую теоретическую и практическую подготовку, неоставало широты общемузыкального кругозора, знания певческих традиций церковного пения и стилистического вос-

питания. И это естественно. Ведь невозможно за 1–2 года курса регентского училища освоить то, что вырабатывалось, в Придворной певческой капелле на протяжении десятка лет. Однако, по сравнению с регентами-самоучками или регентами с двухмесячной подготовкой (последних обучали во время летних каникул), которые успевали освоить только теорию и осмогласие, регенты из училища С. В. Смоленского, были на высоте.

О подготовке головщиков

В последней четверти XIX века и в начале XX века развивается и общенародное пение на богослужениях. В основном, это Символ веры и Отче наш, что поется в православных храмах на литургии и в настоящее время. Правда, теперь дирижерскую функцию выполняет дьякон, а где нет дьякона — пономарь (от греч. *ραγαματονιος* — прислужник, сторож) или регент хора. В то же время, в Москве был основан особый курс для головщиков. Главная его задача — научить ясно, четко с одновременным движением руки «на раз» начать петь одновременно с прихожанами всей церкви. Часто руководитель-головщик совмещал в одном лице и кононарха. Общенародное пение не вытесняло церковное пение хора, хотя поначалу многие ревниво относились к этому виду массовой молитвы вслух. Из-за непонимания сущности богослужебного пения, к прихожанам, поющим, массовую молитву, предъявлялись непомерные хоровые требования, в области ансамбля, строя, что вовсе, не было необходимости. В настоящее время общенародное пение стало нормой. Регент и хористы, по желанию, также могут участвовать в массовом виде песнопений, исполняя их со всеми прихожанами храма, и, в виде исключения, петь их самостоятельно хором.

Творческое и социальное положение регентов

В начале XX века началось творческое и социальное оживление управителей и членов церковно-хоровых коллективов. Появляется достаточное количество профессиональных хоров, многочисленных по составу, причем не только в Петербурге, Москве, но и в других крупных и даже

мелких городах и селах России. Любительских хоров, к этому времени уже, было немало. О качественном звучании хора больше всего был заинтересован регент. Многие критические статьи и заметки того времени (1904 г.) позволяют судить о недовольствах в отношениях регентов и певчих, а также церковных старост по отношению к регентам и хористам. Особенно эти настроения усилились в период общественного брожения, 1905–1906 гг. Авторы подобных статей, интересовались не столько церковным пением, сколько внесенным в церковные хоры нервным социальным настроениям, чтобы разжечь неприязнь и всякого рода недовольства между певчими и регентами. Все это неблагоприятно сказывалось на качестве деятельности хоровых коллективов.

Для обсуждения общественных вопросов, а также вопросов по регулированию рабочих правовых отношений в церковных хоровых коллективах стали, время от времени, проводить в разных городах России съезды регентов и церковно-хоровых деятелей.

В благотворительных целях возникают общества, которые помогали церковным хористам и их регентам. Основателем первого такого общества стал известный духовный композитор и регент А. А. Архангельский. Он основал в 1902 году «Церковно-певческое общество», в котором он же и был избран председателем.

Постепенно стали созываться съезды регентов, как например, съезд *«Всероссийского общества регентов в Москве»* 19 июля 1910 года. Это общество помогало материально не только регентам, хористам, но и всем, кто способствовал возрождению и процветанию церковного пения.

В небольших приходских храмах гонорар регента и хористов зависел от дохода церкви и от старосты, распределяющего эти доходы. Далеко не все старосты понимали, что хорошее пение привлекает прихожан храма. Тем не менее, старосты вели учет и периодически рассчитывались с регентами и певчими.

Однако война 1914 года и революция 1917 года нанесли чувствительный удар громадному большинству церков-

ных хоров. Большинство мужского населения по призыву в 1913–1914 гг., ушли на войну. Типографское издание научных трудов, нотных и методических пособий замедлилось. И, наконец, революция 1917 года в корне изменила весь ход истории и бытия христианства на территории всего Российского государства, и, частично, повлияла на сохранение Православия не только в европейских странах, но и во всем мире. Под влиянием этих внешних и внутренних потрясений изменился весь жизненный строй, существовавший в течение многих столетий, а, следовательно, поменялось отношение к богослужебному пению Русской Православной Церкви, бывшей до сих пор нераздельной с государством.

Более подробное описание данного исторического процесса, какое проделало богослужебное пение с начала XX века, требует специального исследования. А пока ясно то, что примерно с начала 1990-х годов началась потихоньку восстанавливаться православная общинная жизнь, а вместе с ней возрождается и исконно русское богослужебное пение.

В тоже время, несмотря на сложные социальные условия и давление государства на церковь, богослужебное пение выстояло этот трудный период, который начался после революции 1917 года и длился более 73 лет. Многие регенты церковных хоров ушли работать в светские учебные заведения педагогами, дирижерами хоров, другие совмещали руководство церковным хором с педагогической деятельностью.

Однако, несмотря на атеистическую направленность многих учебных заведений в СССР в довоенный и послевоенный периоды (1941–1945 гг.) хоровое искусство не могло развиваться по принципу «чистого листа». Оно все равно опиралось на тот богатый положительный опыт, который был заложен до 1917 года. Тем более, что ведущие специалисты, как например, Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, К. К. Пигров, Д. С. Загретский и другие, одновременно являлись регентами богослужебных православных храмов и преподавателями музыкальных заведений.

2.4. Методика вокально-хорового обучения в России в начале 1900 г.

В канун 1900 г. в России возрождаются просветительские тенденции. Начинается борьба против иностранного засилия вокальной и хоровой музыки, особенно итальянской. Появляются частные хоры. Если репертуар хора Придворной капеллы и Синодального хора исполняли, в основном, духовную музыку, то частные хоры, как например, капелла графа Шереметьева, добились права включать в свой репертуар светские произведения, в том числе и народные песни. Широкую популярность капелле графа Н. П. Шереметьева принесли композиторы **С. А. Дегтярев** (1766–1813 гг.) и **Г. Я. Ломакин** (1812–1885 гг.). Архивные документы свидетельствуют о тщательной подготовке певцов в этом хоре (В. П. Ильин), особенно под руководством Ломакина.

Г. Я. Ломакин, «Краткая метода пения» (1882 г.)

Из книги Ломакина мы узнаем, что он был сторонником вокального метода М. Глинки — начинать развитие певческого голоса с центра на гласную А, требуя свободного льющегося звука на «улыбке», опертого на дыхание. Но есть у него и новые находки, которые практикуются в наше время. Например: ученики упражняются на высоких звуках, они должны начинать их петь с головного регистра. В этом случае полезно произносить в вокализации букву У, потому что она способствует вызову головного голоса». В хоре Ломакина пели дети и взрослые. Детские голоса придавали серебристость, мягкость звучания хору, мужские голоса, особенно басы-октависты, объем и мощь средних и низких нот.

После открытия Г. Я. Ломакиным и композитором М. А. Балакиревым Бесплатной музыкальной школы для народа (1837–1910 гг.), учащиеся помимо хора уже могли заниматься сольфеджио, теорией музыки, вокалом, играть на музыкальных инструментах в оркестре и исполнять сложные хоровые произведения.

Тем не менее, церковное пение в интерпретации Г. Я. Ломакина, отличающееся яркой эмоциональностью, одухотворенностью и тембральностью, не нравилось директору При-

дворной певческой капеллы А. Ф. Львову (1798–1870 гг.). Последний считал, что не должны исполняться церковные произведения «с таким выражением». Так постепенно формировался исторический стиль светского и церковного пения.

Работы старшего преподавателя пения Придворной певческой капеллы А. Рожнова

Эти работы представляют практическую ценность для регента, дирижера хора. **А. Рожнов** учил цепному дыханию в хоре и по этому поводу писал: «В хоральном пении надобно стараться переводить дух по очереди с другими поющими одним голосом и после отдыха не приставать (подсоединятся) к хору громко, а вполголоса, чтобы не было заметно»¹.

Актуальны советы Рожнова и по исполнению, например: «Если хор составлен из большого числа поющих, то темпы медленные *adagio* и *largo* могут быть взяты гораздо медленнее, чем в маленьком хоре, потому что при малом числе поющих, при медленном темпе не будет должной полноты гармонии»². При пении соседних звуков Рожнов требовал петь их без подъездов и при этом советовал: «Переходить голосом с одной ноты на другую надобно чисто, чтобы не волочить звуки, и чтобы слышны были только две ноты: нижняя и та, на которую голос перейдет»³.

Следует отметить еще несколько важных методических положений Рожнова, которые актуальны и сегодня:

1. При разучивании произведений, особое внимание нужно уделять басам, как фундаменту хора.
2. При задавании тона — исходить из удобства хора.
3. Работу над чистой интонацией проводить на крепкой вокальной основе хора, с опорой на дыхание и дикцию.
4. Чтобы выработать чистую звуковысотную интонацию хора, нужно больше пропевать мажорных попевок, упражнений в мажорных диэзных тональностях.

¹ Стулова Г. П., ред. Работа хормейстера в детском хоре.— М., 1992 г., с. 211.

² Там же, с. 30.

³ Там же, с. 23.

И. Казанский и его работа «Общепринятое руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения» (1868 г.)

В своей работе автор делает акцент на важность эстетической стороны исполнения хора. Здесь можно выделить несколько важных его методических положений и рекомендаций. Как и Ломакин, Казанский не рекомендовал вокально-хоровые занятия с учащимися в период мутации. Далее он советует, чтобы каждый голос в хоре сохранял свои природные индивидуальные качества, свои тембральные свойства, которые в смешанном хоровом пении обогащает палитру звучания. То есть, Казанский был против нивелирования голосов, как главной причиной, «на его взгляд», разрушения певческого фонда России или любой другой страны.

Придавая большое значение дыханию, что «кто не умеет владеть дыханием, тот не может быть искусным певцом», Казанский советовал петь на ощущении звука, на улыбке и при этом «голос брать из глубины гортани, а не из губ»¹. Это положение верно и сегодня, особенно для певцов, поющих на среднем и низком положении гортани.

Для правильного положения корпуса и головы в пении И. Казанский советовал петь стоя, будто это будет один певец или хор. Все эти советы и рекомендации могут быть приемлемы и сегодня.

Н. Брянский и его книга «Метод обучения хоровому пению» (М., 1883 г.)

В данной книге автор оставил несколько советов и рекомендаций. Например, о важности ритма в исполнении хороших произведений Брянский писал: «Ритмическое чувство должно быть развито и изоощрено до такой степени, чтобы не внешние тактовые удары управляли мерою звуков, а та внутренняя ритмическая жизнь, которая, как маятник в механизме часов, продолжала бы свое движение непрерывно»². Брянский, как и Варламов, советовал для освоения трудных

¹ Казанский И., *Общепринятое руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения.* — 1868, с. 65.

² Брянский Н., *Метод обучения хоровому пению.* — М., 1883, с. 8.

ритмических фрагментов в произведении применять прием дробления длительности, причем как вслух, так и про себя — в уме. Этот прием применяется многими музыкантами и дирижерами в настоящее время.

Не менее ценны высказывания Брянского о специфичности упражнений для хора. «Для хорового пения, — пишет Брянский, — требуются упражнения другого рода, рассчитанные не для артистической выработки голосов и не на богатые голосовые средства, а такие, которые, по своему удобству, последовательности, общности легко усваивались и воспринимались целой массой людей»¹.

Для развития у хористов интереса к пению, Брянский предлагал применять побольше разнообразия в работе: предварительное чтение текста перед пением, чтение нараспев, работу над ритмом и т. п. Однако, современные исследования показывают, что интерес к занятиям музыки и пения возникает чаще в том случае, если усвоение идет сознательно (К. Ф. Никольская-Береговская).

Д. Зарин и его книга «Методика вокального хорового пения (1907 г.)»

Д. Зарин был сторонником сознательной работы учащихся над хоровой звучностью. Он считал, что наибольшая сознательность появляется у детей тогда, когда они сами поют, сами анализируют, сопоставляют свое пение с пением учителя или своих товарищей. Зарин настаивал на раннем воспитании у детей вокального слуха и сообщения им основных сведений по технике пения, что сейчас в детских хорах встречается довольно редко. Для развития у учащихся музыкально слуха рекомендовал сопоставлять звуки по их высоте и пропевать их. В целях развития у детей интереса к предмету он писал: «Нельзя держать учащихся на одном и том же материале и разрабатывать его одними и теми же методическими средствами в течение продолжительного времени, ибо чем чаще будет меняться впечатление детей, тем это будет интереснее для них и полезнее»². Для этого он рекомендовал:

¹ Брянский Н., Метод обучения хоровому пению. — М., 1883, с. 22.

² Зарин Д., Методика школьного хорового пения. — М., 1907, с. 8.

не применять наказания; долгих и однообразных упражнений; уметь сосредоточиться на наблюдении какого-то одного явления; вести обучение от известного к неизвестному; вводить в уроки элементы новизны и разнообразия; стремиться, чтобы занятия детей были осознаны.

Для работы над выразительностью исполнения Зарин придерживался следующих требований: добиваться разнообразия оттенков; изменять скорость произношения текста согласно его смысла; произносить текст с различными эмоциональными оттенками: торжественно, осторожно, плавно, спокойно, бурно, стремительно и т. д.

Все эти практические истины не утратили своей значимости и в современной методике хорового пения.

Л. А. Маслов (1876–1914 гг.) и его книга «Методика пения в начальной школе»

Даная книга основана на новейших данных для того времени экспериментальной педагогики 1913 года. К особенностям этой методики можно отнести то, что он требовал добиваться красоты пения с помощью поиска тембральных красок в голосе поющего. В качестве приемов улучшения звука он использовал так называемое атакирование, т. е. умение сразу четко брать звук, от чего зависит чистота интонирования и правильная вокальная позиция. Автор описывает различные эксперименты, подтверждающие правильность своей методики. На первый план автор выдвигал активность учеников, считая, что этой задаче должны быть посвящены все методы работы.

А. В. Никольский (1874–1943 гг.) и его книга «Голос и слух хорового певца»

Профессор Московской консерватории, знаток хорового пения, ученый и методист рекомендовал свою книгу для духовных семинарий, регентских школ и курсов.

Главным в хоровом пении он считал голос и слух, которые неотделимы друг от друга, и которые следует развивать в комплексе. Для развития певческого голоса Никольский считал нужным применять известное нам диафрагмальное дыха-

ние. При пении упражнений он рекомендует чаще напоминать хористам о дыхании восклицанием: «Дыхание!». Для формирования звука, он считал необходимым комплексное взаимодействие дыхания, голосовых складок и полости рта, правильность чего подтверждает и современная методика пения. Второй раздел книги посвящен развитию музыкальных способностей: слуха, ритмического и гармонического чувства.

В других своих работах, например, «*Тембризация хора*» (1924 г.) Никольский описывает, как можно обогатить, разнообразить хор красочным звучанием. Так, в каждую хоровую партию он вводил лирические, драматический голоса с высокими красивыми нотами и яркой серединой и низами. Например: альты центральные и альты высокие: сопрано лирические и сопрано драматические и т. д. Таким образом, в хоре Никольский расставлял голоса в определенном порядке.



Расстановка хора по регистрово-тембровой системе.

Между отдельными группами подразделенных голосов и между хоровыми партиями ставятся голоса, связующие тембрально и обогащающие хоровое звучание в целом. В 1935–1936 гг. и в 1942 г. на дирижерско-хоровом факультете Московской консерватории в курсе «Аранжировки» изучалась регистрово-тембровая система хора, которую ввел А. В. Никольский. После его смерти данная система больше не изучалась, хотя интерес к этой проблеме среди регентов и дирижеров не угас и требует дальнейшего исследования и сегодня.

Глава III.

Из опыта работы с хором известных дирижеров и регентов за последнее столетие

3.1. Научные исследования и учебно-методические пособия, по хоровому пению и по подготовке дирижеров и регентов

Настало время перейти от интуитивно-го подхода к созданию строгой системы дирижирования.

Г. Ержемский,
дирижер, профессор

Среди упомянутых нами пособий П. Г. Чеснокова, К. К. Пигрова, Н. М. Данилина, А. В. Свешникова, А. А. Юрлова, Н. В. Матвеева достаточный интерес представляют и другие работы, которые по своему дополняют и расширяют представление о хоровом искусстве, о воспитании певцов-ансамблистов, регентов и дирижеров. К числу таких работ, можно отнести пособие А. А. Егорова «*Теория и практика работы с хором*» (1951), где автор указывает на то, что каждый дирижер, регент должен добиваться органности хорового звучания, которая воспитывается на мягком звуке и опертом дыхании. Он рекомендовал вырабатывать общепринятый нижнедиафрагматический тип дыхания, тренируя его на упражнениях без звука и со звуком, с разных долей такта и разной атакой, а также с помощью цепного дыхания добиваться органности звучания. Понимая, что хоровой ансамбль возможен только при наличии безукоризненной интонации, ритма, слитности гармонического и мелодического звучания голосов и их выразительности пения, предпочтение А. Егоров дает, все-таки, певческому дыханию. С последним он свя-

зывает все остальные элементы хоровой звучности, включая интонацию и вокальную позицию звука. Однако, на наш взгляд, с этим нельзя согласиться, так как правильное певческое дыхание, как мы знаем, не гарантирует правильное звукообразование, а лишь способствует ему.

Метод выработки певческого дыхания в хоре основывается, у автора, на пении *legato*, *marcato*, *staccato*, дроблении длительности в такте с применением филировки звука.

Упражнения Егоров рекомендовал петь без сопровождения в унисон, сначала на гласную «О», а затем на другие гласные. А. Егоров часто упоминает в книге о значении последовательности упражнений при выработке певческих навыков, однако полностью эта тема не была раскрыта.

Определенный интерес представляет «Школа хорового пения» (1933) **Н. И. Демьянова** (1888–1961), предназначенная для любителей хорового пения. Его метод сводится к тому, чтобы выявить природное звучание голосов, поющих в хоре, и научить хористов самим контролировать на слух качество и характер своего звукообразования, запоминать те приемы пения, при которых получается более правильные, точные и красивые звуки.

Н. И. Демьянов практиковал пение в разных тональностях. Если **П. Чесноков** применял этот метод в связи с детонацией в хоре и считал транспонирование «искусственным» средством, которым нельзя увлекаться, то **Демьянов** видел в этом несколько большую пользу, особенно для вокального развития голосов и выработки чистоты их звучания. Для этого, трудные и особенно высокие места в произведении он пропевал с хором в средней тесситуре, а затем, когда эти места были уже впеты, он возвращался к основной тональности.

Демьянов придавал большое значение тембровой окрашенности звука. В пении *marcato* он применял грудной тембр, на *staccato* он предлагал хористам петь светло, звонко, с четкой дикцией.

Не менее важный и положительный момент в методике **Демьянова** — это работа с хором над темпом произведения. Такой метод, на наш взгляд, можно было бы назвать методом «темповой выразительности». С первых же занятий **Демьянов**

советовал тренировать хор на смене темпов — от умеренного к умеренно быстрому, а потом и в разнохарактерных темпах, акцентировать звуки, подчеркивая смысл музыкальных фраз. Этот метод практикуется и в настоящее время, особенно при работе над исполнительским образом произведения. Большое значение Демьянов придавал осознанному восприятию и воспроизведению высоты и длительности звука, ощущению лада и развитию внутреннего слуха хористов, что позже и подробнее будет разработано другими педагогами и методистами.

В небольшой статье **В. П. Мухина** (1888–1957) «*Вокальная работа в хоре*» (1960) был поднят вопрос о значении и специфике вокального обучения певца-солиста и певца-хоровика. Эти отличия автор видит в следующем:

1) певец хоровик ограничен в проявлении силы голоса, чем певец солист;

2) хоровой певец должен уметь петь в единой манере с другими певцами хора, в едином строе, ансамбле и других элементах хоровой звучности.

Автор статьи предложил ряд методических приемов и упражнений по формированию гласных и выравниванию регистров, что их сглаживание нужно начинать раньше зоны переходных нот. Интересное мнение автора о том, что у женщин имеется фальцет, но методику его развития он не дает. Однако, статья В. П. Мухина ценна тем, что он пытается дать научное обоснование певческому процессу хоровой деятельности.

Нельзя не вспомнить об опыте работы руководителя Ленинградской государственной академической капеллы им. М. И. Глинки, профессора **Г. А. Дмитриевского** (1900–1953). Музыковед К. Н. Дмитриевская вспоминает, что нередко звучание русских дореволюционных хоров сравнивали с органом или с другими музыкальными инструментами. Дмитриевский был принципиальным противником подобных сравнений и вытекающей отсюда манеры пения. Для него хор всегда состоял из живых, своеобразных индивидуальностей и по этому принципу набирал певцов в хор. Если Н. М. Данилин больше ценил несильные, несколько бестембранные сопрано именно за то, что они легко сливаются в хоровой партии, то Г. А. Дмитриевский предпочитал яркие

тембры, которые, хоть и труднее вписываются в ансамбль, но, зато полнее и насыщеннее обогащают хор новыми красками. Каков вариант лучше — сказать трудно. Многое зависит от приоритетов руководителя хора. «У каждого настоящего регента был свой идеал певческого звука, — отмечал Н. В. Романовский, — одни любили легкие подвижные голоса, даже в басовой партии (Орлов), другие — более тяжелые, густые (Тернов). Все это отражалось на комплектовании хоров и на манере их пения... Талантливейший мастер регент, смешивая голоса в поисках нужного ему колорита, был подобен искусному художнику»¹.

Дмитриевским были написаны две интересные работы — «Хороведение и управление хором» и «Ансамбль хора» (1948), где он, в отличие от П. Чеснокова, углубляет представление об ансамбле. Ансамбль хора по Дмитриевскому — это не равновесие между хоровыми партиями, а динамическая, интонационная, тесситурная, тембровая, агогическая, метроритмическая, дикционно-орфоэпическая и другая согласованность в звучании голосов хоровых партий и всего хора. Чесноков считал такой ансамбль «искусственным», но Дмитриевский ценил именно «искусственный» ансамбль, так как за счет перекрещивания голосов и свободного использования их в разных тесситурных границах обогащается хоровое звучание новыми красками.

Особенно высоко ценил Дмитриевский достижение профессора К. К. Пигрова, в области совершенствования хорового строя и ансамбля. В предисловии к книге К. К. Пигрова «Руководство хором» профессор К. Птица приводит слова Г. А. Дмитриевского, который говорил своим друзьям-хоровикам: «если мы хотим по-настоящему научиться хорошему делу, — надо ехать в Одессу к Пигрову»².

Регенту, как и дирижеру светского хора, полезно познакомиться с книгой **К. П. Виноградова** «Работа над дикцией в хоре» (1967). Автор не только описывает особенности дикции и орфоэпии в пении и речи, но и работу над словом с хоровым коллективом. Ссылаясь на исследования К. С. Станиславского, автор настаивает на необходимость для каждого

¹ Романовский Н. В., Русский регент. — Лебедянь, 1992, с. 14–15.

² Пигров К. К., Руководство хором. — М.: Музыка, 1964, с. 16.

хориста знать и усвоить законы дикции и, особенно, логику речи, чтобы каждый певец хора учился «петь мысли». По словам К. С. Станиславского, певец при пении мыслит не фразами, а словами или даже слогами, так как слоги в слове и слова в фразе при пении, особенно в кантилене, гораздо дальше отстоят друг от друга по времени в звучании, чем в речи. И поэтому певцу труднее «протянуть через них мысль». Следовательно, певец в сольном пении или в хоре поет слова чаще не осмысленно, не объединяет их мыслью фразы и поэтому теряется разборчивость слов. В этих целях необходима работа хора над логикой речи.

Не менее важным моментом в хоровом пении является воздействие слова на слушателя. Для этого, по словам автора, каждый хорист должен освоить технику «словесного действия» (по Станиславскому), заключающегося в том, что «человек, прежде чем говорить, видит внутренним взором то, о чем будет говорить...» или петь.

— Не вижу о чем поете! — часто говорят на репетициях опытные режиссеры, педагоги вокала, дирижеры. Поэтому идеальным образцом хора, к которому мы должны стремиться, был бы хоровой коллектив, состоящий из певцов-художников, который мог бы передать слушателям не только чистоту интонации, гармонии, но идею, сюжет и мысли, заложенные в словесном тексте.¹

Автор приводит примеры работы с хором над дикцией и высказывает пожелания о том, что каждый руководитель хора должен научить хористов произносить слова не только ясно, четко, но и осмысленно, согласно законов логики сценической речи. Тогда произведение будет исполняться с интересом, с необходимым творческим волнением, столь важным элементом хорового исполнительского мастерства.

Данные положения и выводы автора ценны и для регентов церковных хоров, исполняющих духовные песнопения. Словесный текст в церковных песнопениях, как мы знаем, занимает первичное значение по отношению к музыке, а,

¹ Виноградов К. П., Работа над дикцией в хоре.— М.: Музыка, 1967, с. 94.

следовательно, требует четкого, осмысленного и логически правильного его произношения.

Поставленные автором вопросы по улучшению дикции в хоре актуальны и сегодня. Ведь не так часто можно встретить хоровой коллектив, отличающийся четким и осмысленным произношением словесного текста, что, особенно важно, в церковном пении. Проблеме вокального обучения и самоконтроля певца в хоре посвящены диссертации В. И. Сафроновой и А. И. Лукишко. В диссертации **профессора Академии хорового искусства В. И. Сафроновой «Формирование певческого самоконтроля у подростков и молодежи в процессе хоровых занятий»** (М., 1988) прослежены и описаны различия в индивидуальном и ансамблевом развитии голоса.

А. И. Лукишко в кандидатской диссертации *«Непроизвольные изменения силы и тембра певческого голоса в хоре»* (Л., 1984) раскрывает проблему непроизвольного изменения силы голоса певца в хоре. То есть, певец хора, если его заглушают рядом другие поющие хористы, независимо от своей воли увеличивает силу голоса и теряет самоконтроль над качеством звука. Поэтому необходимо изменять и регулировать расстановку певцов в хоре, увеличивать расстояние между хористами. Так же установлено, что на слуховой самоконтроль влияет количественный и качественный состав хора, сила и качество звучания каждого певца и акустика помещения.

Данные исследования подтверждают мнения многих хормейстеров-практиков, что певец хора будет лучше управлять голосом, контролировать свое пение тогда, когда он будет лучше себя слышать. А для этого нужно во-первых: создать благоприятные внешние акустические условия, чтобы хориста не заглушили рядом поющие другие хористы; во-вторых: научиться контролировать качество своего пения по вибрационным резонаторным ощущениям.

И хотя эти вопросы больше раскрыты в вокальной педагогике, проблема самоконтроля в хоровом пении не менее важна и еще требует значительной доработки.

Немалый интерес для дирижера хора и регента представляет книга **С. А. Казачкова «От урока к концерту»** (1990). В книге автор обобщает многолетний опыт кафедры хорового

дирижирования Казанской консерватории. Прослеживается сложный путь воспитания хорового дирижера от первых уроков до концертных выступлений. Если во введении автор рассматривает общие проблемы дирижерско-хоровой педагогики, то в первых главах вскрывается интонационная природа музыки и исполнительские средства ее выражения. Опираясь на книгу **М. Багриновского** «*Дирижерская техника рук*» (М., 1947), Казачков выводит семь главных принципов дирижирования:

1. Принцип свободы движений, чтобы мышечные напряжения дирижерского аппарата не мешали, а помогали решать исполнительские задачи.

2. Принцип графической ясности, обеспечивающей понимание жеста исполнителями.

3. Принцип экономии движений, предполагающий не ограниченность усилий дирижера, а концентрацию внимания хористов на самой главной исполнительской задаче.

4. Принцип «упреждения», то есть жест, выражающий заранее то, что будет звучать.

5. Принцип «звукодвижения» или «звучащей руки». То есть всякое представление о хоровом звуке, должно сопровождаться точными мышечными движениями руки.

6. Принцип мелоса, то есть мелодичности движений, обеспечивающих эластичность и цельную гибкость рук.

7. Принцип художественности, предполагающий комплексное использование всех других принципов (техники движений, афтакта, экономии жеста) для решения исполнительских задач.

Особое внимание автор уделяет работе над партитурой в хоровом классе, и ее исполнительской реализации на концерте. Большой интерес представляют такие вопросы, поставленные автором, как: «искусство перевоплощения в хоровом пении»; «творческое воображение хорового дирижера и певца; «психологические барьеры концертного исполнения и пути их преодоления», которые частично разработанные в наших исследованиях¹, и другие.

¹ Сикур П. И., Искусство пения в детском и юношеском возрасте.— Бэлць: Primex Com SRI, 2009, с. 434.

Определенный интерес для дирижера и регента представляет книга **Г. Л. Ержемского** «*Психология дирижирования*» (М., Музыка, 1988, 80 с.), где автор особо рассматривает репетиционный процесс и роль в нем дирижера, а также вопросы формирования дирижерских навыков, значения для дирижера мышечного расслабления дирижерского аппарата, внутреннего моделирования художественного образа и др. Автор не согласен с утверждением Н. Римского-Корсакова, что дирижирование это «темное дело» и считает, что на сегодняшний день наука подготовила все данные, чтобы дать исчерпывающие ответы на основные вопросы практики и педагогики дирижирования.

Автор приводит примеры тех дирижеров, которые, при изучении партитуры, готовы стать на место каждого из исполнителей (И. Маркевич), то есть, дирижер или регент должен на время уметь представить себя то басом, то альтом, то тенором и даже высоких сопрано и, с учетом их слуховых и голосовых возможностей, осуществлять управление звучанием хора. Автор справедливо придерживается мнения о том, что при нарушении дирижерских схем хор или оркестр начинает «лихорадить». И лишь при высоком исполнительском уровне хористов, их внутреннем ощущении музыки дирижер может ограничиться, так называемым «художественным дирижированием», когда элементы схем тактирования смещаются, согласно необходимости музыкального и словесного текстов, расстановки певцов в хоре, их музыкального и певческого опыта. Придавая большое значение вопросам общения и взаимодействия дирижера с управляемым им коллективом, автор замечает, что индикатором сознания дирижера являются его руки и внутренние творческие эмоциональные импульсы, позволяющие управлять звучанием хора. И, хотя данная книга не является учебником для начинающих дирижеров, регентов, все же она дает глубокий материал для размышления над особенностями данной профессии.

Достаточный интерес представляет учебное пособие хорового дирижера, ученицы Н. Данилина **профессора К. Ф. Никольской-Береговской** «*Русская вокально-хоровая школа: От древности до XX века*» (2003). Автор кратко знако-

мит читателя с методами работы ряда выдающихся хоровых дирижеров и регентов прошлого и современности, начиная от основоположников русской вокальной школы М. Глинки, А. Варламова, Д. Бортнянского, А. Никольского, Н. Данилина до А. Свешникова, В. Минина, В. Чернушенко, на которых оказало влияние народно-песенное творчество и профессиональное русское церковное пение.

Ссылаясь на книгу **В. П. Морозова** «*Искусство резонансного пения*» (2002), автор анализирует процесс развития хоровых навыков и роли резонаторов в пении не только для певца-солиста, но и певца-ансамблиста. Каждый хорист должен знать, что усиление работы головных резонаторов рефлекторно повышает тонус нервной системы певца, активность работы его голосового аппарата, а, следовательно, улучшает чистоту интонации звука. Но это не значит, что грудной резонанс вообще не нужен хористу. Наоборот, он дополняет звучание голоса низкими «бархатными» обертонами, придающими ему силу, мягкость, «металл» и максимально акустический эффект в целом. Певцы народных хоров, с ярко выраженным грудным звучанием могут интонировать очень чисто, а басы октависты, как никто другой, способны очень низко резонировать звук. Здесь невольно вспоминается рассказ профессора Г. А. Дмитриевского о том, как знаменитый московский протоиерей К. В. Розов, не без оснований, «хвастался тем, что возьмет звук ниже, чем у колокола Ивана Великого в Кремле».

Анализируя процесс формирования навыка, автор очень правильно замечает, что когда прекращается вмешательство сознания хориста в процесс его голосообразования, тогда навык автоматизируется. Мы поддерживаем данный принцип работы с хором и являемся сторонником не только произвольных, но и непроизвольных методов работы над главными элементами хоровой звучности — строем и ансамблем.

Среди работ, посвященных хоровой деятельности детей следует выделить учебное пособие профессора **Г. П. Стуловой** «*Хоровой класс*» (М., Просвещение, 1988, 126 с.) и ее монографию «*Развитие детского голоса в процессе обучения пению*» (М.: Прометей, 1992, 270 с.). В своих исследованиях Г. П. Стулова пришла к заключению, что дети могут петь в разных манерах.

Одни дети поют в фальцетной манере, другие используют грудное звучание. И лишь небольшой процент детей может петь смешанным голосообразованием, что напоминает академическую манеру пения взрослых вокалистов. Автор предлагает строить методику вокально-хорового обучения детей поэтапно, с использованием всех регистров (грудного, фальцетного, микстового), т. е. идти от простого к сложному, от натуральных регистров к смешанным. Вокальную работу в хоре автор рассматривает в единстве с другими элементами хоровой звучности: певческой установки хористов, выработки навыка цепного дыхания, сознательного развития слуха у учащихся, осмысленного произношения текста произведения и др.

Достаточный интерес для хормейстеров и регентов Воскресных школ представляет коллективное пособие известных дирижеров, профессоров **В. Соколова, В. Попова, Л. Абеяна** «Школа хорового пения» (1987 г.).

Авторы пособия поочередно делятся опытом вокально-хоровой работы со школьниками в домутационный период, а также дают некоторые советы по воспитанию голоса в подростковом и юношеском возрасте. Правда, с формулировкой, что пение в период мутации можно прервать только при болезненных явлениях (В. Попов) вряд ли можно согласиться. *Пение в период мутации, как мы знаем, должно быть прекращено вообще, и заменено другими видами деятельности.*

Тем не менее, в пособии есть много полезных рекомендаций по вокальной работе с учащимися, работе над строем и ансамблем, приводятся упражнения.

Автор раздела пособия «Вокально-хоровые упражнения» профессор В. Соколов пишет, что «от того, что преодолена конкретная трудность, несомненно повышается активность детей в репетиционной работе, а само упражнение лишь тогда принесет пользу, если оно поется активно, с удовольствием»¹.

Интересные рекомендации по организации хора дает дирижер Л. Абеян. Он советует, чтобы в хоре была основная и подготовительная группа. При пении хор следует рас-

¹ Соколов В. Г., Попов В. С., Абеян Л. М., Школа хорового пения. Вып. 2.— М.: Музыка, 1987, с. 14.

полагать так, чтобы по краям каждой хоровой партии располагались наиболее сильные певцы, правильному пению которых не может помешать близость звучания соседней партии. За хором и между начинающими хористами должны располагаться более опытные, что, в основном, и практикуется каждым опытным хормейстером, регентом.

Большой интерес для педагогов вокала, дирижеров и регентов церковных хоров представляет недавно вышедшая научно-практическая монография профессора **В. П. Морозова** «*Искусство резонансного пения*» (2002). В данной работе автором описаны результаты своих исследований на протяжении более 40 лет, певцов разных возрастных категорий. И хотя автор книги не дает методики работы с певческими голосами (это не входит в его задачу), все же приводится богатый материал о роли резонанса в сольном и хоровом пении, что резонансная техника единственно правильный путь в воспитании певца-солиста, хориста, включая детей и подростков.

Автор, ссылаясь на опыт многих известных педагогов вокала, певцов, дирижеров и регентов анализирует их высказывания и приходит к заключению, что резонаторы играют большую роль не только в сольном, но и хоровом пении. Во-первых, резонаторы придают певческому голосу силу и полетность, причем без особых усилий со стороны работы дыхания и гортани; во-вторых, резонаторы облагораживают тембр голоса; в-третьих, резонаторы защищают голосовые складки (связки) от перегрузок, облегчая их колебания.

В ансамблевом и хоровом пении эта проблема не менее важна, чем в сольном пении и имеет ряд специфических особенностей. В хоре, как известно, нужно обеспечить резонансное звучание не только собственного голоса, но и согласовать его со звучанием других голосов. А для этого нужно изменить, приспособить свои индивидуальные обертоны с обертоновым составом певцов хоровой партии, что не всегда это удастся. В то же время, слияние тембров, на основе совпадения обертонов, есть тренируемое свойство. Иначе невозможно было бы добиться ансамбля и чистоты звуковысотной интонации в хоре. Это возможно, благодаря маскировке голоса каждого из хористов голосами других, рядом поющих пев-

цов. В результате чего, у хориста активизируются внутренние мышечные ощущения и работа вокального слуха. Не случайно, дирижер А. В. Свешников говорил о пользе для солистов пения в хоре. Наряду с сольным, хоровое пение развивает резонансный самоконтроль певца, основанный на мышечных и других ощущениях в области вибрационных зон, если поющих научится четко ощущать работу резонаторов в пении.

В. П. Морозов в своей работе ссылается на активных сторонников и пропагандистов резонансной теории и техники хорового пения. Это известные дирижеры **В. Н. Минин**, **В. А. Чернушенко**, **Б. Г. Тевлин**, **В. И. Сафонова** и др. Профессор В. А. Сафонова по этому поводу пишет: «Будучи членом многих хоровых конкурсов, я очень редко встречала хормейстеров, обращающих внимание на работу резонаторов... в основном, поют «на горле», «на связках»; тянут разговорную манеру звукообразования в высокую тесситуру». Резонансного принципа голосообразования в хоре придерживается **профессор В. Н. Минин**, большой пропагандист светского и церковного хорового пения. По его мнению, «Звук должен иметь объем. При пении резонирует голова и трахея. Иначе пение — худосочно. При безголосии вы особенно должны активизировать резонирование груди. Поет все тело. Даже пятка резонирует!»¹.

По словам В. П. Морозова, резонансно звучащий хор — это большая редкость и большой праздник для истинных любителей вокально-хорового искусства. Он доставляет неизъяснимое удовольствие слуху и наполняет радостью душу. Это сильнейшее средство эмоционального психологического воздействия на человека может широко применяться как в светском, так и в церковном пении.²

Однако практика работы показывает, что не все хормейстера владеют методом резонансного пения. Но некоторые из них сознательно или непроизвольно его применяют. Например,

¹ Морозов В. П., Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИП РАН, МТК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М.: 2002, с. 309.

² Морозов В. П., Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИПРАН, МТК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М.: 2002, с. 333.

профессора Одесской хоровой школы пения (А. Мархлевский, В. Иконник, В. Газинский и др.) при работе над строем и ансамблем нередко применяли такую терминологию: «Звук тот, обертоны не те»; «высота звука, как бы взята, но обертоновый состав звука не тот» и т. п. То есть звуковысотная интонация, а, следовательно, строй и ансамбль начнут улучшаться после того, когда в каждой хоровой партии произойдет не только звуковысотное совпадение основных тонов, но и обертоновое, причем в рамках требований зонного строя.

Некоторый интерес для регентов и учителей музыки воскресных школ представляет методическая разработка издательства «Диопра» *«Начало церковного пения»* (Санкт-Петербург, 2001, 78 с.). Данная работа впервые была издана в 1901 году (автор не представлен), в ней есть много ценных рекомендаций и советов по певческому обучению детей без музыкальной подготовки. В работе излагаются приемы освоения азов музыкальной грамоты на примере простых церковных песнопений. Вместе с тем, ее анонимный автор предупреждает, что «самое плохое, что есть в общепринятых способах обучения пению — это то, что ноты обычно заслоняют от учащихся суть дела: из-за нот не видно пения... что поспешное освоение нот (когда к этому дети еще не готовы), анатомирует и иссушает хоровое искусство»¹. На практике так и происходит. Иногда дети поют с большим удовольствием, и напоминание «теории» сразу разрушает впечатление, полученное от пения. Поэтому изучения музыкальной грамоты и основ пения, — как замечает автор, — должны согласовываться с уровнем музыкального развития учащихся.

Особое внимание отводится формированию у учащихся интереса к изучаемому нотно-музыкальному материалу и церковному пению, а также «искренности» в исполнении песнопений, чтобы каждое спетое слово не произносилось формально. Придавая большое значение наглядному показу голосом как нужно петь, автор предлагает использовать, в этих целях, более способных учащихся, что широко практикуется педагогами и хормейстерами в настоящее время.

¹ Начало церковного пения.— СПб.: Диопра, 2001, с. 20.

Так как данное пособие адресуется «в помощь сельскому пастырю», ее автор предлагает самый простой метод освоения и запоминания движения мелодии песнопения, обозначая слоги текста цифрами:

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

«Вла—ды—чи—це, при—и—ми мо—лит—вы раб твоих ...»

То есть, цифра 1 обозначает, что мелодия начинается снизу (первая ступень), а цифры 2, 3, 4..., что мелодия идет вверх.

Очень практичные рекомендации даются о технике пения «читком». Раз читки обозначаются короткими нотами, а распевы длинными, то и соответственным должно быть тактирование рукой и распевное дирижирование со стороны регента. И далее автор заключает, что искусство пения — есть искусство владеть голосом, что важно для певцов любого возраста, включая детей и подростков.

Важнейшие аспекты духовной музыкальной культуры рассматриваются в книге **Н. Г. Трубина** «*Духовная музыка*» (2004). В книге представлены биографические сведения и творческие портреты русских композиторов-классиков, обращавшихся к духовной музыке, а также анализируется история христианской и дохристианской музыки, освещаются проблемы поп и рок-музыки с точки зрения духовных ценностей.

Особенно ценны наблюдения автора о благотворном влиянии классической и церковной музыки, и отрицательном влиянии поп и рок-музыки на душу человека, особенно на детей и подростков. Факты подтверждают, что рок-музыка и «попса» стимулирует половую распущенность, неразборчивую сексуальную связь, в то время как классическая, народная и особенно церковная музыка является своеобразным нравственным кодексом, формирующим духовные, возвышенные стремления человека. То есть музыка — это не только развлечение, но и проповедь. (**Мтф. 9:17**). Поэтому в заключении книги автор справедливо замечает, что православная церковная хоровая музыка, как и все церковное искусство (иконопись, архитектура или убранство храмов) своим исполнением должна вызывать благоговейные чувства у прихожан храма. Она должна способствовать обузданию страстей, душевно-

му успокоению благоговейному чувству, умеренной духовной радости тех, кто ее слушает. Следовательно, несколько другими будут задачи и применение исполнительных выразительных средств хористами и регентом при исполнении церковной хоровой музыки.

Для регента и дирижера очень важно познакомиться с историей богослужебного пения, включая и труды русских музыкальных теоретиков и писателей о духовной музыке. Это работы протоиереев **Д. В. Разумовского**, **В. М. Металлова**, современного исследователя церковного пения **И. А. Гарднера**, составителей и авторов учебных пособий и монографий **В. И. Мартынова**, **Б. Б. Лебедева**, **П. И. Сикюра**, **Н. Г. Трубина**, **Н. В. Матвеева**.

Например в книге протоиерея **В. М. Металлова** «*Очерки истории православного церковного пения в России*» (1995), каждый регент может узнать как формировалось и развивалось богослужебное пение в древней христианской церкви, греческое византийское пение со времен Иоанна Дамаскина до позднейших гармонических распевов Русской Православной Церкви. Дается анализ духовно-музыкальных сочинений и переложений ряда композиторов и теоретических трудов некоторых исследователей по археологии, истории и теории церковного пения.

Не менее значимый труд по истории церковного пения выполненный современным исследователем **И. А. Гарднером**. Его двухтомник «*Богослужебное пение русской православной церкви*» (2004) является обобщением векового опыта исследования русского богослужебного пения, до настоящего времени не имеет аналогов по широте, объему и глубине анализа церковно-певческого дела. Данный двухтомник может быть использован как наилучшее современное пособие для духовных учебных заведений и всех тех, кто интересуется вопросами церковного пения.

Для каждого регента и дирижера светского хора полезно познакомиться с пособием преподавателя церковного пения **Н. М. Ковина** (1877–1936) «*Управление церковным хором*» (М., 2000, 66 с.). Ковин дает ряд важных рекомендаций по улучшению хоровой звучности: о влиянии акустики

помещения в хоре, о способах задавания тона; об улучшении строя и ансамбля в хоре.

Например, очень ценны высказывания автора о том, что для улучшения строя и ансамбля певцу хора необходимо хорошо развитое гармоническое чувство, и что певец, чисто поющий свою партию и не обращающий внимания на звучание других партий, неминуемо внесет в исполнение элемент нестройности.

Рассматривая вопросы дикции в хоре, автор, ссылаясь на исследования известного физика Гельмгольца, справедливо замечает, что ее качество, во многом, зависит от призвуков, создающих каждым хористом. Так, если часть певцов произносят «помилуй», другие «помилой», третьи «помилэй» и т. п., то призвуки, возникающие между звуками, будут заметны слушателем. Небезинтересно и то, что при пении в помещениях с плохой акустикой, автор предлагает усилить четкость дикции, хор расположить над слушателями (в храме на высоком клиросе), а в стенах должны быть встроены резонансные ящики.

Автор очень правильно, на наш взгляд, предлагает, чтобы в храме, на церковных богослужениях возгласы и чтение дьякона и чтецов не диссонировали с пением хора. Не случайно, в старину композиторы писали музыку для тех, кто произносит возгласы — священников, диаконов, чтецов. Существовали целые сборники мелодических речитативов, которые и теперь есть в Греческой и Католической Церквях.

В настоящее время, такие нотные партитуры не пишутся, но каждый регент должен знать, что хорошо, когда возгласы и чтение ведутся на тонике (1 ст.) или доминанте (5 ст.). То есть, если хор поет в до мажоре то дьякон-бас должен давать возглас или читать прошения на ноте До, баритон — на Соль, а дьякон-тенор — на До верхнем. И наоборот, регент, определив по камертону, на какой высоте звучит возглас или чтение, задает тон хору, особенно когда поются несложные обиходные песнопения. В других случаях регент более свободен в выборе тональности, особенно если исполняемые произведения авторские. В целом, методическое пособие Н. М. Ковина представляет практический интерес для будущих регентов, дирижеров, несмотря на некоторые не до конца разработанные темы.

Нельзя не отметить недавно опубликованное пособие для начинающего регента «*Дирижерская техника на клиросе*» **Е. С. Кустовского** (М., 2003, 122 с.). Ее автор — регент и преподаватель регентского училища — делится с читателем о проблемах дирижерской техники. Он считает, что регенту необходима специальная дирижерская техника, особенно при пении гласового обихода, который напоминает музыкальную прозаическую речь. По этому поводу Е. С. Кустовский пишет: «Особую сложность в деле пения обихода составляет пение по богослужебным книгам незнакомых текстов. Этой квалификацией не обладает ни один концертирующий дирижер, но она является обязательной для каждого мало-мальски приличного регента».¹

Автор большое внимание уделяет такому «Музыкальному феномену», неразработанному в технике дирижирования, как читок. При «читке», как известно из церковного пения, богослужебный текст пропевадается, в основном, на одной высоте и одинаковыми длительностями. Далее автор анализирует недостатки отработки коррекции читка, а также рассматривает другие элементы дирижерской техники регента и дает рекомендации по освоению главных дирижерских размеров и навыков исполнительства.

3.1.1. Технология работы с хором Н. М. Данилина

При регенте Н. Данилине Синодальный хор мог считаться лучшим церковным хором России.

Д. Л. Локшин,
хоровой дирижер, профессор

Немалый вклад в практику хорового искусства внес русский хоровой дирижер и регент, профессор Московской консерватории **Н. М. Данилин**. Выпускник Синодального училища, а затем и дирижер Синодального хора, Н. М. Данилин с этим же коллективом совершил триумфальную поездку по странам Европы. Ведя в консерватории ряд предметов (хор. класс, дирижирование и чтение хоровых партитур), Н. М. Дани-

¹ Кустовский Е. С., Дирижерская техника на клиросе.— М.: 2003, с. 26.

лин оказал большое влияние на формирование будущих хоро-вых дирижеров, регентов. Его ученики: **Л. Андреева, Г. Дми-триевский, В. Мухин, К. Лебедев** и др. К сожалению, сам Данилин не оставил много материалов о своей исполнитель-ской педагогической работе, но тот материал, который есть все таки дает представление о нем как педагоге и исполнителе.

О наборе певцов в хор

При пополнении хора певческими голосами Н. М. Дани-лин очень ценил у певцов рабочий диапазон, то есть средний участок диапазона голоса без крайних верхних и нижних нот. О рабочем диапазоне он говорил так: «Когда испытывают голоса, проверяют, может ли певец долго петь на этих нотах. Если не может, скоро устает, значит, не годится. Если не выхо-дят верхние ноты, — это пол-беда, это можно сделать. На рабо-чих нотах голос должен петь чисто и сколько угодно.»¹

При комплектовании хора певцами среди женских голо-сов Данилин предпочитал сопрано «остро строящим интона-цию», не обремененным широким «жирным» звуком, плохо ансамблирующим в партии. Из альтов любил голоса бархати-стого сочного тембра, особенно на «грудных» нотах. К кате-гории малоприемлемых в хоровом звучании Данилин отно-сил баритоны. Вместо них предпочитал брать басов, и считал, что без баритонов можно обойтись. Не допускал в хор голо-са резкие, характерные и специфические по тембру, не ансам-блирующие в хоре (в том числе колоратурные сопрано). При этом, Н. М. Данилин стремится к тому, чтобы партии сопра-но и басов количественно преобладали в хоре.

За период работы в Государственном и Синодальном хорах Данилин старался не приглашать в качестве солистов оперных певцов, из-за различия в манере звукообразования и неумения петь в зонном строе. Как мы уже знаем, этот навык приобрета-ется только пением в хоре а *capella*. Обычно, умению подтя-гивать вводные звуки от полутона до четверти тона, оперные певцы не приучены, за исключением тех, кто приобрел опыт хорового пения еще до занятий вокалом. Таким певцом был

¹ Наумов А. А., Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы. — М.: Сов. композитор, 1987, с. 55.

выдающийся русский певец **Ф. Шаляпин**, который приходил в хор Данилина с тем, чтобы «подлечиться». Он становился в партию басов и пел вместе со всеми в течение нескольких спектаклей. И только после того как приобретал должную форму, уходил с занятий.¹ Зная творческую натуру Ф. Шаляпина, который любил учиться «у всех и у каждого», особенно у талантливых людей, можно предположить, что певцу нравился ритм, и дикация в хоре, которые Н. М. Данилин считал главными в пении.

В то же время, Данилин много работал над строем и постоянно говорил хористам, что нет тональности, есть лад, подчеркивая, тем самым, своеобразие хорового интонирования.

Игра хоровой партитуры на фортепиано

Данному этапу работы над партитурой Данилин уделял большое внимание и сам образцово, «по хоровому» играл ее. Хоровой дирижер К. П. Виноградов вспоминал, что, когда Данилин играл партитуру, то всегда прекрасно была выявлена мелодическая линия, ясно звучали все проведения темы и имитации, динамические и агогические оттенки, приемы звуковедения. После такого знакомства с партитурой хор до мельчайших подробностей мог представить себе тембры голосов, вокальную пластику и исполнительский план произведения, предлагаемого к изучению. Сам Данилин гордился этим умением и рассказывал, как однажды в споре с известным пианистом А. Гольденвейзером, «кто лучше сыграет партитутру» последний признал, что Данилин сыграл ее лучше.

Будучи отличным пианистом, Данилин утвердил особый «данилинский» стиль игры хоровой партитуры и назвал ее «игра по-хоровому». Он говорил ученику: «Играй партитуру так, как будто ты дирижируешь хором. Когда поднимаешь кисти рук для удара по клавишам вообрази, что ты этим жестом даешь дыхание хору. Ведь ты дирижер! Непременно овладей умением играть *legato*, ибо в этом состоит основа хорового пения».² По словам профессора В. Соколова,

¹ Наумов А. А., Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы.— М.: Сов. композитор, 1987, с. 55.

² Там же, с. 5.

Данилин так искусно оперировал аппликатурой, так естественно и просто «переползали» цепкие пальцы его сильных рук с клавиши на клавишу, что на самых «немыслимых», неудобных скачках мелодия каждой партии, да и вся партитура в целом звучала как бы в исполнении хора. В время игры он так связывал звуки, что, казалось, будто скрипач водит смычком: пальцы не отрывались от клавиатуры, не чувствовалось их удара, звучание было очень певучим.

Исполнение хоровых произведений

К исполнению Данилин относился творчески и каждый раз стремился привнести что-то новое. Это относилось как к светским, так и духовным произведениям. Как-то на уроке, остановив дирижировавшую студентку, он сказал ей: «Дирижируешь ты ничего, но почему по одному плану и повторяешь одинаково? Вот я дирижировал «Всенощной» Рахманинова восемь раз и каждый раз по-разному».¹ В тоже время Данилин считал, что не может быть выразительного исполнения произведения без точности ритма и чистой звуковысотной интонации. Он руководствовался правилом: прежде всего — высотность звука, его интонирование, она (высотность) на первом месте. Не может быть никакой выразительности без правильной высотности — это первое условие, потом ритм.

Поучительные высказывания Данилина насчет правильного темпа при исполнении произведения. Известно, что научить исполнителей правильному темпу трудно. Метроном только приблизительный ориентир. «Если хор крепкий, — говорит Н. М. Данилин, — не уставший, голоса выносливые, можно взять темп помедленнее. Если хор пропел много произведений, устал, дирижер сознательно учитывает это и дает темп чуть быстрее».

Нельзя не согласиться с высказываниями Данилина о нюансах. Он считает, что нет такого хора, который бы в совершенстве пел бы «forte», потому каждый певец в это время сильно напряжен, плохо себя контролирует и не следит за тем, что делается вокруг. Отсюда возможна нестройность пения. В пении на «piano», если звук опертый на дыхание, четкая дикция, можно достичь большего впечатления, а умение подчеркнуть конт-

¹ Там же, с. 230.

растность в смене нюанса будет свидетельствовать о мастерстве дирижера. При этом: если произведение написано в быстром темпе, то его лучше петь не на «forte», а на «mezzo forte»; если первая фраза звучит «forte», а вторая «piano», то в первой фразе «forte» следует довести до самого конца.

Любопытные суждения Данилина о качественной и количественной стороне каждого нюанса. Н. М. Данилин постоянно ссылаясь в этом вопросе на дирижера А. Никиша, который говорил: « «Piano» имеет две стороны: количественную и качественную. Количественная — это точный перевод итальянского слова «тихо», а качественная — это «спокойствие»...» «Но иногда, — говорит Н. М. Данилин, — можно делать не слишком тихо, но важнее делать спокойно»¹. То есть, каждый нюанс должен иметь внутреннюю жизнь или как сейчас принято говорить, внутренний подтекст. Ибо мы знаем, что на piano, можно спеть более взволнованно, напряженно и эмоционально чем, на «forte».

Впевание произведения Н. М. Данилин осуществлял не на полном звуке, а как бы «бесстрастно», ровно, на мягкой атаке, четкой дикции, помогая хору поддержкой на рояле.

Для выработки цепного дыхания и улучшения ансамбля в хоре Н. М. Данилин рекомендовал спеваться парами, затем маленькой группой. Если у соседа кончается дыхание, необходимо тянуть звук, пока он не возьмет дыхание.

Интерпретация произведения и звуквысотное интонирование

Н. М. Данилин умел заставить хор исполнить одно и то же произведение по-разному. Для этого он практиковал известный в церковном пении прием «солирующей хоровой партии» по отношению к трем остальным хоровым партиями. Профессор Саратовской консерватории М. В. Тельгевская вспоминает, что в поисках интересной интерпретации Н. М. Данилин иногда солирующей партией мог сделать альты, а мелодические линии сопрано и теноров были только украшением.

¹ Наумов А. А., Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы. — М.: Сов. композитор, 1987, с. 225.

В другой раз ведущими становились сопрано и тенора, а альтам отводилось менее заметное значение.

Н. М. Данилин умел распределять палитру звуковых красок в хоре. Известный певец, народный артист СССР И. С. Козловский, вспоминая концерты Н. М. Данилина, говорил: «У Н. М. Данилина хор звучал как орган». Об этом писали зарубежные газеты в период гастролей Синодального хора. В дальнейшем метод органного звучания хора будет несколько шире и конкретнее изложен К. К. Пигровым (1964 г.).

Но возникает вопрос, что главное в пении ритм или строй? Н. М. Данилин дифференцировал эти понятия, полагая что строй только усложняет слух и мысль не будит, а без ритма нет музыки. А раз ноты живут только в ритме, то ритм, по мнению Н. М. Данилина, важнее строя. Однако, отдавая предпочтение ритму, все-таки, после некоторых колебаний и творческих поисков, Н. М. Данилин приходит к выводу, что главное в хоровом пении интонация и ритм, затем текст. И, хотя технология совершенствования хоровой звучности через строй в дальнейшем более подробно и наглядно будет разработана П. Чесноковым и К. Пигровым, все же многие рекомендации и выводы Н. М. Данилина достаточно ценны, практичны.

Для выработки исполнительских навыков у хористов Данилин предлагал ряд рекомендаций, которые, на наш взгляд не утратили своей значимости и в настоящее время. Приведем основные из них:

— при ознакомлении хора с произведением следует определить тональность, наиболее характерные аккорды, их название, сначала представить в уме каждому певцу вокальное интонирование первого звука, а потом спеть его хором или отдельной партией;

— при пении следить за вокально-интонационной ровностью мелодии, чтобы, на разных словах, не менялась высота одной и той же ноты;

— добиваться, чтобы при пении гармонических созвучий нижние звуки аккорда или мелодии подтягивались к верхним;

— для чистого интонирования играть настройку и динамически подчеркивать необходимость высокого интонирования второго звука;

— выдержанные звуки петь с тенденцией к повышению.

III ступень в мажоре должна звучать чуть острее, чем на фортепиано, VII ступень интонируется острее, чем III;

— при пении минорных произведений очень важно чтобы наш внутренний слух опирался на терцовый звук, т. е. на III ступень, а не на тонику минора, тогда тональность будет удержана;

— в миноре очень важно все интонационно трудные места репетировать без фортепиано, так как научиться ощущать и передавать высоту звука инструментом с темперированным строем невозможно;

— когда мы рассматриваем партитуру и видим в ней много больших и малых секунд, мы знаем, что пение их будет трудным для хористов;

— в миноре нужно подтягивать I и V ступени, особенно I;

— в тональности фа-диез минор необходимо «подтягивать» не только тонику и доминанту, но и все ноты, кроме ля;

— чтобы минорное трезвучие звучало чище, нужно I и V ступени петь, чуть выше, а III — по роялю;

— безударный слог всегда нужно петь тише. Чем тише спета нота в конце мелодии, тем легче будет услышать другие ноты и выстроить ансамбль. Но здесь данные высказывания можно дополнить тем, что именно в конце фразы дыхательные мышцы у хористов расслабляются и звук понижается. Поэтому расслабления внимания хористов быть не должно;

— самая трудная тональность для удержания высоты тона и чистоты интонирования это ля-минор. По словам Данилина, никто никогда в ля — миноре не пел чисто;

— произведения, написанные в диезной тональности, нужно интонировать выше, острее чем бемольные. Бемольные чуть спокойнее, без напряжения;

— перед тем как выстроить звучность аккорда хор должен стихнуть, иначе не будет чистоты звучания;

— одну ноту в хоре тянуть трудно, но, если ее усиливать на крещендо, можно удержать звук на интонационно правильной высоте.

Высокий уровень церковного хорового пения в дореволюционный период, по словам Данилина объясняется развитой культурой исполнения «a capella».

Многие хоровые коллективы, считает Данилин, не могут хорошо петь из-за плохой техники хорового письма. Большинство авторов хоровых произведений ставят на высоких кульминационных нотах неудобные гласные и вводят слишком большой диапазон голосов. Все это, утомляет голосовые связки хориста. В результате чего рождается детонирование и другие голосовые дефекты.

Выводы и рекомендации

Работая в качестве регента или дирижера светского хора, Н. М. Данилин всегда стремился поднять хоровой коллектив до высокого исполнительского уровня. Одним из основных пороков современных для того времени хоров Данилин считал:

1) игнорирование слова, то есть нарушение равновесия между музыкой и текстом;

2) отсутствие в хорах хороших вокалистов. Виноваты в этом, по словам Данилина, педагоги вокала, которые воспитывают своих учеников так, что те считают пение в хоре вредным и зазорным. В то время, как пение в хоре обогащает самых певцов — солистов и улучшает звучание хора.

В итоге можно заключить, что все высказывания Данилина, весь его богатый практический опыт послужил основой для дальнейшего совершенствования работы дирижера, и начинающего регента. Данный опыт не мог не оказать влияние на творчество П. Чеснокова и К. Пигрова, разработавших методы улучшения хоровой звучности с помощью зонного строя и ансамбля.

3.1.2. Технология работы с хором П. Г. Чеснокова.

Дирижера или регента равному П. Г. Чеснокову по настройке хора не существует в природе.

Н. М. Данилин,
хоровой дирижер, регент

П. Г. Чесноков (1877–1944) вошел в историю как видный хоровой дирижер, регент и композитор. Выпускник, а затем и профессор Московской консерватории П. Г. Чесноков много

работал с церковными и светскими хорами, включая и руководство Московской хоровой капеллой (1922–28 г.), капеллой Московской филармонии (1932–33 г.) и др. П. Г. Чесноков родился в семье церковного регента. В семь лет поступил в Московское Синодальное училище, закончил его с золотой медалью, а позже Московскую консерваторию с серебряной медалью по классу композиции.

Наиболее значительные его произведения написаны в области церковной музыки. В консерватории он вел хороведение, хоровой класс, дирижирование, сольфеджио. В 1940 году вышла его замечательная книга *«Хор и управление им»*. Это своеобразная энциклопедия хоровой работы и настольная книга каждого начинающего регента и дирижера.

Наиболее ценные рекомендации дал П. Г. Чесноков о двух самых главных элементах хоровой звучности — ансамбле и строе, а также о нюансах, приемах и методах выучивания произведения с хором, о хоровой дисциплине, вокальной работы в хоре и др.

В отличие от К. Пигрова, первым элементом хоровой звучности П. Г. Чесноков считал ансамбль, вторым — строй. Тем не менее, в отношении данных элементов хорового звучания, П. Г. Чесноков впервые дал много интересных практических советов и рекомендаций. Он считал, что для достижения хорового ансамбля, певцу следует более уравниваться и сливаться со своей партией и со всем хором¹. Большое значение уделяет П. Г. Чесноков «ансамблевому чутью» хориста и вводит понятие «механический» ансамбль, который возникает произвольно, за счет уравновешенности нужного количества и качества певческих голосов в хоре. Последнее вызвало немало критики в свое время. Многие дирижеры считают, что ансамбль никогда не возникает в хоре «механически», а в результате сознательных действий хористов и руководителя хора (С. Попов). Однако, не будем забывать, что произвольные методы над улучшением хоровой звучности, на наш взгляд, имеют право на существование (см. далее) и их следует разрабатывать и совершенствовать.

¹ Чесноков П. Г., *Хор и управление им.* — М.: Госмузиздат, 1961.

Являясь воспитанником Синодального училища, П. Г. Чесноков в своей книге использовал *методику фазного разучивания произведения*, ранее применяемую В. С. Орловым:

В первой фазе разучивание произведения начиналось разбором маленьких его отрывков, и уже потом всем составом хора разбиралось все произведение. Одновременно дирижер следил за чистотой интонации, помогая хору поддержкой фортепиано.

Во второй фазе осваивалось пение интервалов, интонирование их с тенденцией повышения или понижения.

В третьей фазе отрабатывались подвижные и неподвижные нюансы, а также агогические отклонения от темпа, если в этом была необходимость.

Затем осуществлялась работа над исполнением произведения, его художественной шлифовкой. П. Г. Чесноков был сторонником метода от частного к целому, что, порой, мешает общему эмоциональному восприятию произведения, особенно если дирижер неопытен. Но такой метод возможен. В поисках улучшения хоровой звучности П. Г. Чесноков пытался разделить хор на две группы: легкую и тяжелую, а хоровые партии на маленькие группы, так называемые «треугольники», то есть, по два-три певца, сходных по тембру голоса и по регистрам.

В первый треугольник входили легкие и нежные голоса; во второй — гибкие голоса средней силы; в третьем — насыщенные, плотные голоса; в четвертый — мягкие голоса, обеспечивающие тембральную слитность всего хора. Данный метод, при использовании динамики от «pp» до «ff» всего хора позволял достигать стереофонического звучания хора, напоминающего «хоровой оркестр». П. Г. Чесноков считал, что хоровая тембризация — это наука будущего. Но, к сожалению, данный метод не нашел широкого применения, так как хоровая культура и общий голосовой генофонд за последние 50–60 лет снизились. Комплектование хора богатыми певческими голосами становится все труднее.

В своей книге П. Г. Чесноков дал немало советов по работе с хором и подкрепил их примерами из хоровой литературы, до сих пор используемой на практике. Приведем некоторые из них.

1. Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому что оно ниже возможностей хора, сними это сочинение с работы. Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.

2. При управлении хором будь всегда, хотя бы отчасти, на подъеме: отсутствие подъема ослабляет исполнение.

3. Не обесценивай сочинения чрезмерно частым исполнением. Если заметишь ухудшение качества исполнения и появление ошибок, сними сочинение с репертуара месяца на два, а потом дополнительно проработай его.

4. На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.

5. Не увлекайся одним каким-либо автором, это породит однообразие. Бери у каждого автора лучшее и ценное.

6. На занятиях чрезмерно не утомляй хора: при усталости не будет продуктивной работы.

7. Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотришься, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.

8. Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах и в словах.

9. На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.

10. Изучая с хором сочинение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его; этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство.

11. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

12. Во всякое технически сухое занятие старайся внести одушевление и интерес.

13. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

14. Цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство — необходимые условия для художественной работы.

Кроме своей прекрасной книги «Хор и управление им» П. Г. Чесноков написал ряд светских (свыше 60 хоров) и церковных хоровых произведений, которые постоянно исполняются во многих православных храмах при Богослужениях.

П. Г. Чеснокову также принадлежит сочинение экфонетики для чтеца и священнослужителей. Известна его перемиа на утрени Великой Субботы (**Иезек. 37:1–14**). Правда, этот вид духовного творчества не нашел применения в православных храмах и сохранился лишь частично у старообрядцев-беспоповцев. Практика показала, что певучее чтение, когда священник или дьякон будет «экфонетизировать» ектении, то есть не читать, а петь ектейные прошения по нотам, он будет «щеголять» своим голосом и отвлекать прихожан храма от значения слов (дьякон — хор, священник — хор, люди). Что же касается хоровых обработок старинных церковных напевов и ряда авторских сочинений П. Г. Чеснокова, то они представляют большую ценность как для православных храмов, так и для учебных хоров духовных семинарий и академий.

3.1.3. Технология работы с хором К. К. Пигрова и его ученика Д. С. Загрецкого

*Если мы хотим по-настоящему научить-
ся хоровому делу, — надо ехать к Пигрову.*

Г. А. Дмитриевский,
дирижер Ленинградской академической
капеллы, профессор Московской
и Ленинградской консерваторий

С именем крупнейшего мастера хорового дела, дирижером и регентом профессором **К. К. Пигровым** (1876–1962) и его учениками, профессором и преемником учебного хора **Д. С. Загрецким**, а также с профессорами: **А. Авдиевским**,

В. Иконником, В. Шипом, А. Мархлевским, Е. Кухарцом, В. Газинским связаны все положительные реформы в хорошем искусстве за последние 60–70 лет С методами работы профессора К. К. Пигрова, выпускника регентских классов придворной Певческой капеллы (ученика А. Лядова) хотелось бы познакомить читателя не только по материалам его чудесной книги *«Руководство хором»* (М.: «Музыка», 1964, 216 с.), но и на основании воспоминаний его помощников, педагогов, работающих в это время, на основе собственных впечатлений как певца учебного хора Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой под управлением его любимого ученика, преемника и продолжателя его школы, дирижера и регента профессора Д. С. Загрецкого.

Основные методические принципы К. К. Пигрова, определены им самим:

1. Чистота интонации — краеугольный камень, на котором зиждется искусство хорового пения.

2. Воспитание голоса певца должно осуществляться путем систематических занятий в подаче культуры звука на правильном дыхании.

3. Развитие подвижности и гибкости голоса хориста должно осуществляться на примерах из художественной хоровой литературы.

4. Техника произношения словесного текста должна отрабатываться в разных ритмах и темпах.

5. Воспитание слуха певцов вырабатывается в результате преодоления трудностей гармонического и полифонического порядка

6. Воспитание художественного вкуса певцов должно осуществляться путем слушания хоровой музыки в отличном исполнении.

По словам старейшего московского певца М. М. Добранравова, хоровой певец, пропевший некоторое время в хоре Азеева в Петербурге или у Пигрова в Ставрополе, ценился как артист-ансамблист высшей категории.

Известный дирижер, профессор К. Б. Птица в своей рецензии к книге К. К. Пигрова *«Руководство хором»* писал, что красота хоровой звучности учебного хора К. К. Пигрова

основывается на чистоте хорового строя, доведенной до высокой степени совершенства, а само преодоление интонационных трудностей никогда не оставляет у слушателя впечатления труда и напряжения. В любой тесситуре каждая хоровая партия с захватывающей свободой остро интонирует труднейшие интервалы, мелодические ходы в стройном и умном сочетании с другими хоровыми партиями.¹

Бесконечной любовью к хоровому делу дышит каждая строка биографии К. К. Пигрова. Он считал, что на хормейстерский отдел надо принимать молодых людей с хорошим слухом и здоровым голосовым аппаратом, чтобы достигнуть самого главного качества в хоровом звучании — чистоты интонации. Это достигается не только работой над произведением, но и слуховым воспитанием хористов, заинтересованностью к работе. Хор должен знать, что поет и любить то, что поет.

Придавая большое значение певцу-ансамблисту в хоре, К. К. Пигров акцентировал внимание на необходимость освоения им трех главных компонентов:

- 1) развития мелодического и гармонического слуха;
- 2) освоение вокально-ансамблевой техники;
- 3) овладение музыкальной грамотой.

Здесь нельзя не согласиться с мнением Пигрова, что даже в любительском хоре певцов следует постоянно обучать музыкальной грамоте, если дирижер, регент хочет достичь более высоких результатов в пении.

Работа над произведением начиналась с мастерского показа его звучания на фортепиано (реже в звуковой записи), после которого певцы уже были «заражены» музыкой и заинтересованы в его скорейшем освоении. Затем, освоение произведения осуществлялось по схеме:

1. Ритмическое освоение (сухое отсчитывание ритмического рисунка).
2. Сольмизация (название нот в ритме).
3. Чтение текста в ритме.
4. Сольфеджирование.
5. Пения произведения с текстом.

¹ Пигров К. К., Руководство хором.— М.: «Музыка», 1964, с. 16.

Вторым важнейшим компонентом для хориста после интонации К. К. Пигров считал ритм. Непроизвольно сложилось такое понятие как «Пигровская система счета», которая, несмотря на кажущуюся элементарность и простоту, отличалась предельной, скупрузной «дотошной» точностью, без чего метроритмическая культура хориста считалась невозможной.

Однако, к исполнению произведение может быть готово только тогда, когда *завершена работа по выстраиванию его гармонических созвучий по вертикали и горизонтали*. В этой области Пигров выступил как новатор и большинство его принципов и положений не только актуальны сегодня, но и являются настольной книгой для многих хормейстеров, регентов, особенно кто слышал живое звучание его хоровых коллективов.

Основная особенность метода К. К. Пигрова это чистота строя хора, как главного условия хоровой звучности. В связи с этим, можно вывести несколько главных его методических положений:

- строй хора — это художественная категория;
- ансамбль хора должен основываться на строе. Это значит, что добиться «ансамблевого звука высокого качества» К. К. Пигров рекомендует в процессе работы над строем. Следовательно, первичным является не ансамбль, как это считалось раньше, а строй;
- отличительными признаками ансамбля высокого мастерства являются: точная интонационная сглаженность звучания поющих в хоре, слитность и уравновешенность их по тембру, силе и по другим качествам;
- строй хора, то есть правильное интонирование интервалов в мелодическом и гармоническом видах, изучается в определенном ладу, а не изолированно;
- большие и малые секунды, хроматические полутона — это наиболее трудные для интонирования интервалы: «Надо внедрять в сознание студентов-хормейстеров, что самым страшным врагом чистой интонации это небрежная подача интервала секунды», — говорил К. К. Пигров;¹

¹ Серебри А. П., К. К. Пигров — основатель хоровой школы. — Одесса, 1981, с. 16.

— умение петь интервалы связаны с гармоническим чувством;

— все большие секунды вверх следует исполнять «чуть-чуть» выше, все большие секунды вниз следует исполнять чуть ниже;

— чистота пения секунд изоощряет слух певцов и тем самым способствует верному пению всех прочих интервалов, включая самые сложные хроматические созвучия и аккорды;

— метод интонирования интервала зависит от его функции в ладу, причем мелодический строй всегда корректируется гармоническим;

— работе над строем предшествует детальный гармонический анализ произведения — стиля и фактуры изложения, средств музыкальной выразительности и др;

— динамическая напряженность дает неприятное повышение звука, а слабая динамика дает неустойчивую, скользкую интонацию...

Новаторскими положениями К. К. Пигрова было и то, что он хоровой ансамбль стал рассматривать как динамическое равновесие голосов хоровых партий, выгодных для звучания аккорда:

1) основной тон как база гармонического созвучия должен звучать твердо и устойчиво;

2) голос, удваивающий бас, непременно должен быть динамически притушеван, как добавочный тон;

3) квинта, как нейтральный интервал должна звучать так, чтобы придать полноту и сочность звучанию аккорда;

4) терция должна быть выдвинута динамически, чтобы придать впечатление мажора или минора.

Если в книге П. Г. Чеснокова «Хор и управление им» в начале главы об ансамбле мы читаем, что «научных обоснований в этой области еще нет», то К. К. Пигров уже показывает практический метод работы над ансамблем произведений с различной фактурой (свыше 100 примеров), с учетом расположения аккорда, его вида нюанса, темпа, наличия дивизии и др. Такого детального анализа нет ни в одном из хороведческих трудов и на сегодняшний день, а положения К. К. Пигрова о строе и ансамбле можно считать основ-

ным методическим путеводителем для каждого хормейстера, регента.

Лучшие ученики и последователи К. К. Пигрова: профессора Д. Загорецкий, А. Авдиевский, В. Иконник, В. Шип, А. Мархлевский, В. Газинский, Н. Гринишин, И. Слета и др. Особо следует выделить профессора Д. С. Загорецкого, как приемника и руководителя учебного хора студентов Одесской консерватории. Д. С. Загорецкий, как и К. К. Пигров, представлял учебный хор студентов Одесской консерватории на IV Всемирном фестивале молодежи и студентов. Хор был признан лучшим, а его главный руководитель К. К. Пигров и помощник Д. С. Загорецкий были удостоены звания профессоров как исполнители новаторы.

В работе с хором Загорецкий был немногословен, но очень точен в замечаниях и оригинален в исполнительских трактовках. Автору этих строк посчастливилось, будучи студентом, петь в этом замечательном хоре и быть свидетелем тому, как любое изучаемое произведение, казалось уже «поднадоевшее» (особенно когда долго над ним работали другие профессора) он «воскрешал» заново. Выполняя все, что записано композитором в партитуре, профессор Д. С. Загорецкий все же «умудрялся» находить новые нюансы и динамические оттенки, что, в целом, придавало произведению правдивость, красоту и истинное эстетическое наслаждение любого произведения. Это касалось как светских, так и духовных песнопений, где маэстро, кроме учебного хора, как и К. К. Пигров, был еще регентом Одесского кафедрального собора. Здесь он выработал свою чудную дирижерскую технику, очень доступную и понятную для певцов хора. Все студенты копировали, подражали Загорецкому учились его концентрированному взгляду, четкости кистевых движений и ясности дирижерского аутфакта. По словам Загорецкого, совершенствование его дирижерской техники происходило следующим образом: «Когда я дирижировал, будто учебным или церковным хором, особенно во время репетиций, не все вступления, снятия и другие жесты были одинаково понятны. Жесты более понятные я записывал или запоминал». Так, постепенно выработалась своя техника дирижирования, своя система, своя

школа. Этому примеру, на наш взгляд, может последовать каждый начинающий хормейстер, регент. Ибо практика показывает, что каждый руководитель хора, со временем, меняет свою дирижерскую технику, ранее усвоенную в учебном заведении, с учетом своего меняющегося темперамента, характера, взгляда на дирижерскую профессию и с учетом качества, количества и музыкального уровня певцов хора.

К. К. Пигров очень высоко ценил талант своего любимого ученика. Бывало так, что Д. С. Загрецкий, работая с хором, в качестве очередного замечания говорил, что «плохо спел хор тот или иной эпизод». Однако, К. К. Пигров часто возражал: «Нет-нет, хорошо пропели...» К. К. Пигров не только достойно чтит и любил методы работы своего ученика, но и, в некоторой степени, учился у него, особенно искусству интерпретации исполняемых произведений.

Д. С. Загрецкий как музыкант-исполнитель обладал богатейшей интуицией, тонким музыкальным слухом, оригинальной дирижерской техникой и умением работать с хором. На репетициях он был предельно требователен, экономен в жестах, движениях, в замечаниях по поводу хорового звучания и очень обаятелен в общении с певцами хора.

3.1.4. Технология работы с хором А. В. Свешникова

*Хоровое пение тогда слушается хорошо,
когда каждое слово поется со смыслом...*

А. В. Свешников,
хоровой дирижер, профессор

А. В. Свешников (1890–1980) долгое время был профессором и ректором Московской консерватории, а также руководил многими хоровыми коллективами, включая и Государственный академический хор Союза ССР. Его считают мастером концертного исполнения русской народной песни и классических произведений. Новаторство А. В. Свешникова — в соединении хоровой, подобно органу, кантилены с четким эмоционально окрашенным словом. Его всегда пленяло «шалыпинское» умение обогатить мелодию интонациями живой человеческой речи. В работе с хором он опирался

на гениальные выводы великого русского певца Ф. И. Шаляпина, что «математическая точность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением».¹

Однако, в хоровом искусстве, как мы знаем, одухотворенный творческий порыв и богатая исполнительская интерпретация произведения возможны при учете законов хорового пения и, в первую очередь, идеальной чистоты строя и ансамбля. Опираясь на достижения итальянской и представителей русской вокальной школы М. И. Глинки, И. П. Пряшников, а также на опыт органности звучания церковного хора Петербургской певческой капеллы Д. С. Бортнянского, А. В. Свешников создал свою методику обучения, построенную на русских певческих традициях.

Распевание хора и работа над звуком

Чтобы держать звучание хора на должном уровне, А. В. Свешников постоянно распевал хор с центра диапазона (Ля1–Си1) пением на легато, с закрытым ртом и в интервал квинты. Например, бас, альт пели нижний, основной звук «Ми», сопрано и тенора верхний, квинтовый звук «Си1». В таком интервале между нижними и верхними голосами пелись различные гаммообразные пассажи на различные гласные и их слогосочетания с согласными звуками.

Такие распевки для смешанного хора при пении на легато и стаккато в пределах чистой квинты по секундам вверх и вниз помогали певцам овладеть хорошим мелодическим строем, чистой интонацией, а также правильному формированию переходных звуков между регистрами.

Начинал А. В. Свешников обучение пению хористов с гласной «А», так как на этой гласной у большинства певцов образуется хороший, объемный звук. Тем не менее, он все таки считал эту гласную трудной, особенно при освоении округления и прикрытия звука. Здесь следует учитывать то, что в московском говоре гласная «А» звучит более открыто (а манера разговорной речи сказывается и на пении). У волжан, владимирцев, уральцев и украинцев, произношение

¹ Шаляпин Ф. И., Маска и душа. — М., 1959, Т. 1, с. 251.

гласной «А» менее открытое и в пении осваивается легче. Если же гласная «А» звучала открыто, А. В. Свешников пропевал ее с глухой согласной «П» (па), считая, что она хорошо округлит «А».

Высокую позицию звука А. В. Свешников вырабатывал на гласную «У», формируя ее на вытянутых вперед губах, а иногда на улыбке с ощущением приподнятого мягкого неба. В этих целях практиковались резонативные гласные «И», «Ы» и слог «ЗИ».

Согласную «Д», которая по своей природе озвучивается в грудном резонаторе, А. В. Свешников употреблял ее в сочетании с гласными (ДУ–ДЫ) для выработки органного звучания хора.

А. В. Свешников, один из немногих дирижеров, который умел с пользой применять в хоре придыхательную атаку звука. Так, для снижения лишнего напряжения голосовых складок (связок) и снятия горлового звучания А. В. Свешников применял придыхательную согласную «Х» (хи-и, ха-ха и т. д.) чаще всего исполняемой на «staccato». В сольном пении согласную «Х» иногда применяют для освоения подвижных пассажей и исправления глухих голосов, особенно басов, выработки у них отчетливой вокализации. Например, **М. Гарсиа-сын** в своей книге *«Полная школа пения»* писал, что придыхательная атака — один из лучших способов добиваться колоритности пассажей...¹

С начинающими хористами он часто применял упражнения на дыхание без звука, на согласную «Ф». Однако, в целом, в системе всех гласных и согласных звуков, в качестве ведущей А. В. Свешников считал все таки гласные «У», «Ю» и «Ы».

В целях выработки чистоты интонации вначале произношения звука А. В. Свешников часто работал над точной его атакой. Для твердой атаки применялись согласные «К», «П», «Т», «Д», «Г», гласная «Ю»; для мягкой атаки — согласные «Л», «М», «Н», «В», «З», «Г»; для придыхательной атаки — «Ф», «Г».

¹ Гарсиа М., Полная школа пения.— М., 1857, с. 25.

Глухие согласные, как мы знаем, являются направляющими, а не звучащими, как, например, сонорные и звонкие согласные. Однако, сочетание глухих согласных с гласными помогает улучшить дикцию и увеличить необходимый объем хорового звучания.

Цепное дыхание

Для освоения этого навыка А. В. Свешников рекомендовал хористам вдохи при пении делать почаще. Затем научиться расходовать воздух постепенно и, как можно дольше, сохранять его.¹

Работа над ритмом, строем и ансамблем

Навык чистого интонирования А. В. Свешников связывал с навыком формирования гласных с согласными, с дикцией и певческим дыханием.

В отношении того, что важнее в хоровом пении строй, ансамбль, ритм или дыхание А. В. Свешников предпочтению отдавал ритму, с чем нельзя согласиться и особенно тем, кто является сторонником Пигровской школы. Он говорил, что воспитать в хоре ритм значительно труднее, чем чистое интонирование. Для выработки точности ритма он применял упражнения на ритмическое дробление каждой доли мелодии при сольфеджировании, пение на слоги и со словами. Ритмическое дробление слова потом переходило во внутреннюю ритмическую пульсацию и придавало мелодии четкость и тембровую наполненность. Работа над строем и ансамблем проводилась сначала при пении упражнений, а затем при пении произведений. А. В. Свешников требовал петь каждое упражнение ровно вверх, задержаться на верхнем звуке, выстроить его интонацию и в быстром темпе петь его вниз. Затем, внизу нужно было остановиться и применить филировку звука.

Для улучшения строя и ансамбля А. В. Свешников своеобразно применял известный метод транспонирования, который мы относим к группе так называемых «непроизвольных методов» (см. выше). Он часто пропевал произведение

¹ Свешников А. В., Статьи. Под. ред. К. Б. Птицы.— М., 1970, с. 116.

не в основной тональности, а в разных тональностях, чаще всего на полтона ниже, чтобы затем уже в оригинальной тональности произведение звучало чище, интонационно устойчивее и менее напряженно в вокальном отношении. Одновременно, этим методом А. В. Свешников берег голоса хористов от переутомлений. Вся интонационная фальшь в этом случае должна была остаться за пределами основной тональности, в которой выученное произведение звучало уже на эстраде.

Дикция

При выработке четкой хоровой дикции А. В. Свешников отдавал большое предпочтение согласной «Р». Он вырабатывал четкость ее произношения на упражнениях, в которых «р» соединялась, с одной стороны, со звонкими согласными, с другой — с гласными (бра, бре, бры, дра, дре, дры и т. д.). В хоре «Р», по мнению А. В. Свешникова, должна удваиваться и даже утраиваться как, впрочем, и при произношении некоторых других согласных.

Следует не забывать, что согласные в пении по механизму образования и артикуляционным укладам не отличаются от согласных в речи. А. В. Свешников как раз широко практикуемый фонетический метод в сольном пении, своеобразно преломлял и применял его в хоровом пении. При этом, как и другие дирижеры, дикцию в пении А. В. Свешников считал не только средством ясности произношения слов, но и средством выразительности. Если слова произносятся вяло, неразборчиво и равнодушно, то звучание хора становится беспредметным и обыденным. И, наоборот, при хорошей разборчивости слов музыка лучше воздействует и на зрительное воображение слушателя, и на понимание того, о чем поется в произведении.

Средства выразительности

Филировка звука. Для освоения такого хорового важного навыка, А. В. Свешников сначала учил петь на нюансах «f» и «р», исполняя их с одинаковой опорой на дыхание. Затем осваивал прием постепенного усиления и ослабления звука в средней и нижней части диапазона хора.

Динамика. А. В. Свешников учил петь хор на контрастной динамике: «f» и тут же резкий переход на «p»; *crescendo*, «f», резкое «p» и опять «*crescendo*» и т. д. Нужно заметить, что этот прием, выработанный практикой церковного и хорового пения, с успехом практиковался и практикуется в настоящее время.

Темп и его агогические отклонения. Для дирижера или регента хора важно не только взять правильный темп исполняемого произведения, но и делать временные агогические отклонения от основного темпа (как бы отставать и догонять) придавая исполняемому произведению свежесть восприятия, эмоциональную насыщенность, экспрессию и выразительность. Этими исполнительскими качествами прекрасно владел А. В. Свешников. Но при всех агогических изменениях он стремился сохранить целостность и метрическую устойчивость исполняемого произведения, что очень важно для каждого исполнителя.

Стараясь очень бережно развивать и сохранять голоса начинающих хористов, Свешников требовал чтобы каждый поющий учился сам контролировать звучание своего голоса по отношению к общей хоровой звучности и был противником всякой поспешности в этом вопросе. Он часто повторял: «В голос нельзя бить как в колокол. Придет время — он зазвучит сам без принуждения».

Нюансировка. При повторении каждой музыкальной фразы А. В. Свешников приучал хор менять нюанс, чтобы она воспринималась выразительнее.

Разучивал произведение А. В. Свешников сразу с нюансами. Он справедливо считал, что хористы никогда не смогут хорошо освоить вокально-технические навыки, необходимые в хоре, без нюансов и других средств выразительности.

3.1.5. Вокально-хоровая работа А. В. Свешникова с детским хором

В младшем детском хоре проба голосов и работа с ними проводилась в следующей последовательности.

Индивидуальное прослушивание: пение гамм в пределах первой октавы на гласную «А» по звукоряду и вразбивку. Затем объяснялось ребятам, как нужно брать дыхание.

А. В. Свешников считал, что дыхание у детей, как и у взрослых должно быть грудно-брюшным и хористы должны брать дыхание только носом, не поднимая плеч, а выдыхать воздух через рот и при этом руки держать свободно внизу. Практиковались упражнения без звука: медленный вдох — медленный выдох на согласную «Ф» или «В» по счету от шести до двенадцати; выдох со счетом вслух, нараспев, в умеренном темпе.

Для формирования округлого звука хористов А. В. Свешников применял зевок, как и для большинства взрослых певцов, чтобы держать мягкое небо в приподнятом состоянии. В этих целях часто пропевалась гласная «А» с сонорными согласными «Н», «М», иногда с глухой «П».

Упражнения пелись на одном звуке (ма, ма, ма, ма, ма), а затем сверху вниз и снизу вверх в пределах квинты на «legato».

При пении звукозаряда сверху вниз, внимательно прослеживалась интонация, чтобы звук не потерял высокую певческую позицию.

Любимый ученик А. В. Свешникова, недавно ушедший из жизни, дирижер В. С. Попов писал: «Его меткие замечания, сравнения: «не кричи, крик только раздражает»; «пой так, как звенит серебряный колокольчик»; «звук должен быть тонким, как хрустальная ниточка» и многое другое, помогали нам верно уловить нужное качество звучания». Для формирования опертого звука на дыхание пелись упражнения на «legato», «marcato», «non legato» каждый урок как обязательные. Такие упражнения, особенно пение на «staccato» укрепляло дыхательные мышцы хористов.

Для развития слуха пелись трезвучия снизу вверх и сверху вниз и особенно пение в два голоса квинтами. Воспитанник хорошего училища В. Кирюшин говорил, что А. В. Свешников делал то, что, по-моему, не делает теперь никто, — заставлял нас петь чистыми квинтами. А что такое квинты? Это первые обертоны, это подстраивание не под темперированный, а под чистый строй, и эти постоянно звучащие чистые квинты в параллельных движениях делают слух интонационно обостренным.¹

¹ Никольская-Береговская К. Ф., Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. — М., 2003, с. 51.

Как и с взрослыми певцами, А. В. Свешников довольно рано применял филирование звука, примерно через полтора-два месяца занятий. Почти все упражнения пелись с задержанием на последнем звуке, где выстраивалась интонация и применялась филировка *crescendo* и *diminuendo*.

В отношении вокальной работы в хоре А. В. Свешников никогда не допускал нивелирования тембров голосов и не требовал отличия в качестве звука при сольфеджировании и вокальном интонировании. А это, как мы знаем, очень важно для детских голосов в целях их сохранения от голосовых перегрузок.¹

В итоге можно заключить

1. А. В. Свешников в работе с хором придерживался принципов и методов, заложенных в русской хоровой школе народного и церковного пения, еще со времени Д. С. Бортнянского, а именно: упражнения на интервалы, сольфеджирования и вокализация на слоги; пение произведений, преимущественно «*a capella*»; распевание хора со звуков среднего регистра (примарных тонов).

2. Работа над вокально-техническим совершенствованием хоровой звучности всегда велась в тесной связи с выразительностью пения.

3. А. В. Свешников заботился о том, чтобы каждый певец хора был артистом, который использовал бы все доступные ему средства, включая внешний вид, сценическое поведение.

Работая с детьми и подростками, особенно в период мутации, А. В. Свешников старался беречь голоса. Тем не менее, большие голосовые нагрузки в домутационный и предмутационный периоды, как мы знаем, все же отрицательно сказываются на сохранении певческого голоса в зрелости. Поэтому хоровое училище, хоть и не могло воспитывать певцов-солистов, но из его стен вышло много хоровых дирижеров, композиторов, педагогов — музыкантов.

¹ Сикур П. И., Вокально-методическая подготовка учителя музыки общеобразовательной школы. Современные технологии. Учеб. пособие. — Бэлць: USB, 2009, с. 154–155.

3.1.6. Технология работы с хором А. А. Юрлова

Родная музыка должна сыграть в обучении хоровому пению ту роль, которая играет родное слово в общеобразовательной школе.

Никогда не начинаю ни одного дела, не будучи уверенным в его результат.

А. А. Юрлов,
хоровой дирижер

Дирижер А. А. Юрлов был большим мастером и новатором хорового дела. Прожив недолгую, но творчески насыщенную жизнь (1927–1973), он много сделал для исполнительского хорового искусства как педагог и исполнитель. Он, по словам Г. Свиридова, вынес на мировую концертную эстраду русскую музыкальную старину, включая и произведения церковной хоровой музыки.

При работе с хором А. А. Юрлов придавал большое внимание методу вокализации закрытым ртом и вокализации на отдельные гласные (чаще всего — «А», «И», «О», «У»). Этим методом он пропевал с хором не только упражнения, но и целые произведения и добивался хороших результатов.

Используя метод наглядного показа — как спеть ту или иную ноту, или интервал, аккорд, Юрлов также применял показ ведущих певцов хора или отдельной хоровой партии, объясняя это тем, что в силу регистровых особенностей голоса, показ «родственных» типов голосов (сопрано — сопрано; бас — бас) будет более эффективен. Распеванию хора, работе над звуком А. А. Юрлов не уделял слишком много времени, предпочитая больше работать над выразительностью, над образом произведения.

При исполнении произведений А. А. Юрлов любил давать высокие тональности. Объяснял это он тем, что если в них хор сумеет удержать строй, да еще на нюансе «*pianissimo*», то в подленной тональности, он споет обязательно. Когда же певцы хора жаловались, что петь им было очень трудно, А. А. Юрлов отвечал: «Зато как прозвучало!». Правда, не все дирижеры согласны с такими методами. Известный знаток хорового пения Н. Романовский по этому поводу писал: «Регенты

ревностно относились к удержанию тональности. Порой, чтобы сохранить тональность задавали тон «повыше». Строй удерживался за счет возрастания напряженности пения, что иногда вело к форсированности — крикливости».¹ Такой прием П. Г. Чесноков остроумно называл «наркотическим». Подобное, к сожалению, наблюдается и в наши дни. Нельзя не сказать об умелом использовании А. А. Юрловым «метода речитации», когда весь хор в штрихе «*marcato*» пропевал все хоровое произведение или его отдельный фрагмент. Это позволяло добиваться четкости ритма, чистоты строя, ансамбля и правильной певческой позиции звука. Такой метод, на наш взгляд, можно отнести к «непроизвольным методам по улучшению хоровой звучности» (см. ниже).

А. А. Юрлов постоянно искал новые формы расстановки хора во время пения в целях улучшения его звучания. Для этого он, заимствуя из практики американского хорового дирижера Роберта Шоу, практиковал расстановку певцов в хора в шахматном порядке с дирижером и без дирижера; расстановку певцов полукругом или одни произведения исполнялись всем хором, другие — мужским составом, который сменяла женская группа с солистом или солисткой в центре и др. Кроме традиционных солистов отдельным певцам поручались сольные реплики, либо выход на авансцену, что создавало эффект общения с публикой. Особенно часто эти исполнительские методы применялись при пении народной музыки.

Не меньшая заслуга А. А. Юрлова состоит в том, что он в период пропаганды атеизма, открыл нам скрытые и забытые пласты православной церковной хоровой музыки. Впервые были расшифрованы крюковые знаменные распевы мастеров пения прошлых веков. Это «Шесть старинных распевов», в том числе на стихи Федора Христианина (конец XVI в.), «Достойно» царя Федора, «Херувимская» Н. Калашникова, хоровые концерты А. Веделя, М. Березовского, Д. Бортнянского и много других духовных произведений, которые он постоянно исполнял с хором на концертной эстраде.

¹ Романовский Н., Русский регент. — Лебедянь, 1992, с. 32.

На основании трудов А. А. Юрлова, высказываний его современников и наших наблюдений можно выделить еще несколько важных рекомендаций и советов:

1. Музыкальная фраза, попевка или хоровое произведение, которые должны стать материалом специального певческого упражнения, могут принести пользу лишь тогда, когда они хорошо усвоены хором и не представляют особых ритмических, интонационных и вокальных трудностей.

2. В практической работе хора не должно быть много упражнений, но на используемых упражнениях надо освоить побольше необходимых вокально-хоровых навыков.

3. При работе с хором дирижер должен опираться на ведущих хористов («лидеров», «вожаков»), чтобы с их помощью влиять на скорость и точность усвоения вокально-хоровых навыков остальными певцами.

4. Высокий исполнительский уровень хора возможен только тогда, когда будет проводится не только хоровая, но и индивидуальная вокальная работа с каждым хористом.

5. Если дирижеру или регенту хора не удастся найти нужную нюансировку в произведении, хорошо повокализировать его на какой-либо гласной, найти нужно эмоциональное состояние (возможно, эмоциональный подтекст, выразительную интонацию) и затем, соединяя найденное с живым словом, будет легче добиться желаемого результата.

6. Стремление дирижера или регента перестроить индивидуальные певческие манеры в одну «хоровую» не происходит за короткие сроки. Лишь в результате кропотливой работы по «перевоспитанию» голоса каждого хориста это возможно. Поспешность — серьезный враг хорового пения.

Следует добавить, что в капелле А. А. Юрлова были соборны певцы с прекрасными голосами, голосовая форма которых постоянно поддерживалась в процессе хоровой работы. По этому поводу А. А. Юрлов писал: «Хор — это не безликие исполнители чужой воли. Это ансамбль солистов, объединенных общей идеей, общим делом».¹

¹ Юрлов А. А., Статьи. Воспоминания. Материалы. Сост. и ред. М. Морисова. — М., 1983, с. 100.

По стопам А. А. Юрлова пошли руководители других пресвосходных хоровых коллективов — В. Н. Минин, В. Г. Соколов, В. К. Полянский и др., в концертах которых звучало и звучит немало как светской так и церковной хоровой музыки.

Г. В. Свиридов как-то сказал об А. А. Юрлове: «Это был человек, который за свои 45 лет успел сделать столько, сколько другому не хватило бы и двух жизней». Можно дополнить сказанное тем, что продуктивность такой работы дирижера с хором обязана не только трудоспособности самого дирижера, но и методам его работы, что должен помнить каждый хормейстер и регент.

3.1.7. Технология работы с хором В. С. Попова

В поисках действенных приемов и методов музыкального воспитания и обучения детей имеет огромное значение предшествующий опыт.

В. С. Попов,
хоровой дирижер

В. С. Попов умел управлять хором одним только своим «страшным», пронзительным взглядом.

Т. В. Онуфриева,
хормейстер, бывшая певица хора В. С. Попова

Интересный опыт работы с детскими и юношескими хорами оставил нам, недавно ушедший из жизни (2008) **профессор В. С. Попов**. В 1997 г., он возглавил Академию хорового искусства (АХИ) в 1997 г., которая была создана на базе Московского хорового училища. Будучи учеником А. В. Свешникова, В. С. Попов продолжал и развивал традиции своего учителя. Так, в вопросе строя, В. С. Попов стремился к точному интонированию интервалов без опоры на лад.

В целом весь процесс обучения в АХИ строился на совместной деятельности и взаимодействии учащихся, студентов, дирижеров и вокалистов. Индивидуальное обучение сольному пению и одновременное пение в хоре позволяло добиться нового качества хоровой звучности, отличающейся хорошим строем, ансамблем, и насыщенностью звука.

В связи с тем, что в Академии хорового искусства главным предметом является хоровой класс, а система образования трехступенчатая (начальное, среднее и высшее), В. С. Попов создал новую программу обучения. Хоровые занятия строятся с учетом возрастных особенностей: домутационный, мутационный и послемутационный периоды. Занятия в 8 классе, в острой фазе мутации отсутствуют. Однако, с 9 по 11 класс начинаются интенсивные хоровые занятия, где учащиеся образуют концертную группу хора. Тем не менее, такой подход обучения и учебные программы, предусматривающие высокие голосовые нагрузки в юношеский (послемутационный) период, на сегодняшний день вызывают много споров, и происходит это не случайно. В послемутационный период, как мы знаем, певческие голоса — еще неокрепшие, большие голосовые нагрузки учащиеся не выдерживают, а следовательно их голоса быстро устают и изнашиваются. В лучшем случае, послемутационный период затягивается на долгие годы и не всегда с благоприятным исходом в деле сохранения богатых природных качеств певческого голоса.

Положительной стороной в вопросе АХИ является то, что она дает образование многопланового уровня. «Главная задача, — пишет В. С. Попов, — воспитать музыкантов широкого профиля, а выбор они пусть делают сами».¹

В высших классах АХИ (ВУЗе) есть два факультета — вокальный и хоровой. Занятия по вокалу у дирижеров проводятся два раза в неделю, у вокалистов — три раза. Программа ВУЗа строится на принципах избранной специальности и изложена в исторической последовательности. Студенты ВУЗа АХИ изучают предметы по истории музыкального искусства, включая Библию. Уже на I курсе введены такие дисциплины как «Закон Божий» и «Теория богослужебного пения». Следовательно, в репертуаре хора духовной музыке уделяется должное место. В Академии у студентов есть возможность постоянно работать с хором. Главное направление в обучении хора — это пение без сопровождения при целе-

¹ Никольская-Береговская К. В., Вокально-хоровая школа от древности до XXI века. — М., 2003, с. 118.

направленном развитии всех видов слуха: гармонического, мелодического, вокального и внутреннего.

Выпускники АХИ, работают педагогами, хормейстерами, часть из них совмещает с пением в церковных хорах или работой в качестве регента. Немалая заслуга в этом проф. В. С. Попова, который создал Академию, не имеющую аналога как в самой России, так и на Западе, и руководил ею более 36 лет. Правда, система и методы обучения АХИ вызывает у некоторых хормейстеров, регентов и врачей-фониатров много вопросов и споров «в отношении больших голосовых нагрузок с еще неокрепшими голосами детей и юношества. Однако, главная задача, которую ставил В. С. Попов перед АХИ — это музыкальное воспитание молодежи. В одной из своих книг он писал: «Чтобы защитить ребенка от многих вредных влияний стихийного музыкального потока, необходимо с самого раннего возраста заложить в нем прочный фундамент хорошего вкуса».¹ Это возможно, как мы знаем, только на лучших образцах классической, народной и, конечно же, церковной хоровой музыки. Поэтому опыт преподавателей АХИ и руководителя В. С. Попова может быть полезен для дирижеров как светских, так и церковных хоров.

3.2. Технология работы с хором некоторых современных дирижеров и регентов. Н. В. Матвеев и его книга «Хоровое пение»

Труд Н. В. Матвеева охватывает все стороны теории и практики регентского искусства.

Н. Успенский,
профессор духовной академии, Санкт-Петербург

В архитектуре и в пении можно достичь одинакового эффекта воздействия на душу: в пении звук, в архитектуре камень.

Н. В. Матвеев,
регент церковного хора

Вопросам теории и практики церковного пения посвящена книга **Н. В. Матвеева «Хоровое пение»** (1998). Автор изла-

¹ Попов В. С., Русская народная песня в детском хоре. — М., Музыка, 1985.

гает весь курс хороведения, говорит об особенностях голосов в хоре и дает резонные пояснения: почему предпочтительнее в хоре лирические, а не драматические сопрано и тенора; почему нежелательны для хоровой звучности колоратурные сопрано, альты с «большим широким звуком» и драматические баритоны.

Используя опыт выдающихся регентов Синодального хора В. С. Орлова, Н. М. Данилина, а также опираясь на работы П. Г. Чеснокова, Г. А. Дмитриевского, Н. В. Матвеев дает рекомендации по совершенствованию ансамбля и строя в хоре, об интонировании разных ступеней лада. Этому вопросу он посвящает небольшой раздел книги «Почему хор понижает?». Здесь автор, опираясь на высказывания П. Г. Чеснокова¹, указывает на причины этого дефекта и дает рекомендации по его устранению.

Немало внимания Н. В. Матвеев отводит вопросу исполнения обиходного пения «читком», согласно которого каждый слог слов текста исполняется на каждую долю дирижерского жеста.

В заключение книги автор говорит о важности для регента не только наличие дирижерских способностей, специальных знаний и умений, но и большой любви к церковному пению и о значении для хориста быть глубоко религиозным. То есть, певец церковного хора, как мы знаем, «больше чем певец». Н. В. Матвеев приводит слова **Патриарха Московского и всея Руси Пимена**, что «молитва и пение проникают друг в друга, и никакая церковная мелодия не существует сама по себе, но только в связи с текстом молитвы».²

В связи с этим автор выстраивает методику работы над хоровым произведением, подбора регентом репертуара и отвечает на многие другие вопросы хорового пения.

По свидетельству хормейстера Н. Г. Трубина, также работавшего в Скорбященской Церкви (г. Москва), «Н. В. Матвеев без остатка сил отдавал себя музыке, он боролся за каждый

¹ Чесноков П. Г., Хор и управление им.— М.: Госмузиздат, 1961, с. 86.

² Пражская газета «Лидова демокраце».— «ЖПМ», № 12, 1971, с. 6.

звук, за каждый нюанс». ¹ Он всегда говорил, что в церковном пении в первую очередь важен текст и уже потом музыкальное оформление. А помогли Н. В. Матвееву выработать свою точку зрения на церковное пение не только изучение теоретических богословских трудов, но и архитектурные знания. (Он закончил кроме института Гнесиных еще и Архитектурный институт). По словам Н. В. Матвеева в архитектуре и пении только разные средства выразительности: в пение звук, в архитектуре — камень. Но в том и другом искусстве можно достичь сильного эффекта воздействия на душу человека, если идти не от формы, а от содержания, в данном случае от слов церковного песнопения.

Хор Скорбященской Церкви под управлением Н. В. Матвеева, помимо обиходных песнопений, исполнял церковные классические произведения Бортнянского, Турчанинова, Львова, Чайковского, Кастальского, Чеснокова, Рахманинова, Архангельского и других композиторов.

3.3. Технология работы с хором профессора Московской Духовной Академии и Семинарии (МДА и С) архимандрита Матфея (Мормыля)

Думаю, что каждый должен петь, будто он поет последний раз в жизни. Ты пришел на службу, встречаешься с Богом и поешь, будто в последний раз. Тогда это будет последняя «жертва вечерняя».

Арх. Матфей

Некоторые сведения из творческой биографии архим. Матфея

Архимандрит Матфей родился 5 марта 1938 года на Северном Кавказе (Северная Осетия), в семье казаков. В 1959 году окончил Ставропольскую духовную семинарию, затем Московскую духовную академию (1959–1963 гг.) и защитил кандидатскую работу на тему: «Воскресение Христово в изло-

¹ Трубин Н. Г., Духовная музыка.— Смоленск, Смядынь, 2004, с. 166.

жении русских богослово-апологетов». С 1963 по 1974 г. архим. Матфей преподаватель МДА и С (Церковный устав, Священное Писание Ветхого и Нового Завета, Литургии и Регентского класса). В 1984 году он был удостоен звания доцента, а через четыре года — профессора. В 2004 году архим. Матфею было присвоено звание заслуженного профессора Московской Духовной Академии и Семинарии. Затем был награжден орденами Святого Креста Иерусалимской Церкви, св. князя Владимира III степени (1968 г.) и II степени (1976 г.), св. князя Данила Московского III степени, святителя Макария митрополита Московского II степени (2008 г.)

Архим. Матфея называют «музыкальной душой» Свято-Троицкой Сергиевой лавры, воспитавший много учеников. Теперь это иереи, протоиереи, архиереи. Один из них, ныне епископ Амвросий Гатчинский и ректор СПД и С говорит: «Как-то на празднике преподобного Сергия он, незадолго до того перенесший тяжелую операцию, после которой нужно было лежать, уже управлял хором. Я к нему подошел, говорю: «Батюшка, ну как же вы так? Вы хотя бы немножко себя жалеете!» А он заплакал: «Как же я не буду в храме на преподобного Сергия!?» ». Об отце Матфее ходят легенды. Но главное в нем, и это касается самого сердца, — преданность Церкви, любовь и неравнодушие к людям. Таков был архим. Матфей.

Учебный хор МДА и С, долгое время руководимый архимандритом Матфеем продолжает функционировать и сегодня, после его смерти (2009). Правда в последнее время, в связи возрастом и некоторым ухудшением здоровья архим. Матфею было очень трудно выполнять регентские обязанности, но все же до последних дней он продолжал обеспечивать и поддерживать исполнительский уровень хора и подготавливать студентов семинарии и Академии к будущей деятельности. Нам ранее приходилось бывать в Сергиевом Посаде (г. Загорске) и слушать пение хора во время церковных богослужений и концертных выступлений, а также, частично, познакомиться с принципами и методами работы архим. Матфея. Кратко изложим основные положения и технологию его работы с хором.

Прием в хор

Прием семинаристов в хор, как обычно, осуществлялся посредством прослушивания певческого голоса и слуха каждого в отдельности, с помощью подыгрывания на музыкальном инструменте — физгармони или рояле. Для этого проигрывались трезвучия, чаще сверху вниз, которые необходимо было чисто спеть. Некоторым, вновь поступившим студентам, особенно тем у кого не было музыкальной подготовки, предлагалось петь трезвучия со словами, чаще, в виде несколько шуточного содержания. Так, вместо нотного названия низходящих звуков трезвучия «Соль — Ми — До» (в До-мажоре) предлагалось петь их со словами, причем сочиненными в данный момент, например: «Я по-ю; Я- пе- вец или Я украинец; Я хо-хол!» и другие.

Отдельным кандидатам в хор предлагалось спеть духовное песнопение (тропарь, величание, кондак) или какую-нибудь песню. Результаты прослушивания тут же записывались в журнал. Существовали и «секретные» термины. Например, если студенту сказали, разумеется в виде шутки, что он «пономарь», то на успех можно было не рассчитывать, так как у него не проявлялось достаточных музыкальных и вокальных данных. Разумеется, что предпочтение отдавалось тем, у кого были яркие музыкальные и певческие данные и, конечно же, соответствующий уровень «духовности», или, как говорят, «оцерковленности» и любви к избранному делу.

По свидетельству выпускников МДА и С архим. Матфей иногда брал в хор студентов «невзрачных» в голосовом и музыкальном отношении. Богатейшая интуиция и практический опыт позволяли ему почувствовать и правильно разгадать «скрытые» резервы и возможности будущего певца-солиста, хориста, а также дьякона и священника. Кроме того, архим. Матфей, помимо голосовых и музыкальных данных, учитывал еще и духовную сторону того или иного кандидата в хор.

Работа с хором. Распевание

Распевание строилось, в основном, таким образом, чтобы настроить хор на высокую, интонационно чистую позицию звука. В основном, использовались распевки на слогосоче-

тания резонантивных гласных и сонорных согласных. По свидетельству хормейстера Геннадия Н., работавшего в данном хоре вторым регентом архим. Матфей (или «батя», как вежливо называли архим. Матфея семинаристы) часто практиковал пение закрытым ртом, на М, но любимым слогом для настройки хора на высокую или «близкую» позицию звукообразования был слог «ЗНИ». А данное слогосочетание, как мы знаем из пения, физиологически и акустически настраивает голос хориста на активное головное резонирование и способствует чистоте звуковысотной интонации.

В последние годы архим. Матфей распевал хор не на хороших упражнениях, а на отрывках из знакомых произведений, модулируя их в различные тональности и при этом строго следя за чистотой интонации и техникой пения.

Вокальная работа в хоре. Певческое дыхание и звукообразование

Дыхание в хоре использовалось, в основном, нижнедиафрагматическое, то есть, вдох в область живота, и нижних ребер, создавая этим ощущения «воздушного пояса». При этом архим. Матфей дыхание советовал брать и держать так, чтобы, просунув палец между ремнем и животом, его трудно было бы вытащить.

Некоторым учащимся предлагалось носить бандаж, чтобы выработать правильное ощущение дыхательных мышц, наталкивающих на дыхательную опору звука. Этот прием, как известно, практиковал русский певец Ф. И. Шаляпин, позже итальянский певец и педагог Дж. Барра при обучении своих учеников.

Звукообразование

Хор пел, в основном, в высокой позиции с элементами микстового характера звучания, но без перехода на фальцет. Против фальцетного звучания постоянно предостерегал хористов архим. Матфей. По нашим наблюдениям звук у некоторых певцов хора от чрезмерного посыла звука в маску и «выуживания» его, несколько затрудняет пение верхов, особенно при индивидуальной проверке знания партий. Одна-

ко, в целом, каждая хоровая партия на всем диапазоне звучала компактно, собранно и интонационно чисто.

Второй прием, используемый арх. Матфеем при формировании звука, — это умеренное и даже незначительное открытие рта при активном посыле дыхания. В результате этого звук хорошо попадает в верхние резонаторы («маску») округляется, прикрывается и держится в необходимом тоне. Этого принципа придерживался архим. Матфей и тогда, когда он работал не только со смешанным, но и с женским хором.

Осанка во время пения требовалась ровная и даже с элементами небольшого наклона головы вперед и вниз, особенно при взятии верхних звуков. В связи с этим применялись соответствующие термины: «пой на себя» или «бери звук на себя»; «рот сильно не открывать, переход от ноты к ноте делать сглажено, мягко». Отдельным певцам, особенно с низкими и крепкими голосами (чаще альтам, басам) рекомендовалось открывать рот вертикально, напоминая цифру восемь. Это прием, как мы знаем из опыта вокального педагога Дж Бара, увеличивает резонанс звука и улучшает его интонацию.

Разучивание и работа над произведениями

На репетиции весь репертуар исполнялся в пол голоса. Перед разучиванием произведения всегда был рассказ о нем, будто это тропарь, стихира или духовный концерт. Истории той или иной стихире арх. Матфей мог уделить 8–10 минут и больше. При работе над произведением акцент чаще ставился на трудные места. Более легким местам текста внимание уделялось меньше, так как они осваивались произвольно, без особого труда.

Особое внимание отводилось навыку освоения цепного дыхания, над которыми работа велась всем хором по партиям и с каждым певцом индивидуально. Как правило, в целях проверки знания хоровой партии часто практиковался индивидуальный опрос, причем прямо на занятиях хора. Для этого хорист садился в кресло или, стоя пел свою хоровую партию и получал соответствующие указания: о правильности формировании звука, о манере пения, о дыхании и т. д.

В качестве музыкального инструмента на занятиях хора использовалась физгармонь. Этот вид музыкального инструмента, как мы знаем, практиковали на хоровых занятиях и другие известные дирижеры и регенты: К. К. Пигров, Д. С. Загрецкий, Н. М. Данилин и др. Преимущество физгармони перед роялем в том, что, она, по звучанию, приближается к органу и, тем самым, напоминает звучание певческого голоса. Орган, как известно, может имитировать не только флейту, гобой, но и целые оркестровые группы, напоминающие хоровое звучание. Происходит это за счет специальной конструкции инструмента, где каждая клавиша соединена с несколькими десятками, а в большом органе даже сотнями труб, которые издадут звуки одинаковой высоты, но разной тембральной окраски. В физгармони, разумеется, тембровые возможности значительно меньше в сравнении с органом. Однако, своим тембральным звучанием физгармонь произвольно влияет на выработку «органной хоровой звучности», и, тем самым, способствует скорейшему достижению чистоты строя и ансамбля. Поэтому физгармонь некоторые педагоги используют не только на хоре, но и на сольфеджио.

Задавание тона

В церковных богослужениях и концертных выступлениях тон давался иногда по камертону, но чаще на слух, который у арх. Матфея приближался к абсолютному. Что касается выбора тональности на репетициях, богослужениях и концертных выступлениях, то здесь ситуация следующая. Разучивались произведения, в основном, в удобной тональности, чаще оригинальной. Однако, на богослужениях, особенно праздничных, и на концертных выступлениях, тональность давалась хору достаточно высокая, примерно на терцию или кварту выше оригинала. В результате строй, и тембр хора улучшался. Но первым басам и особенно тенорам, в таком случае, приходится нелегко, и некоторые из них переходят на укрепленный фальцет или легкий микст. Тем не менее, при большом количественном составе хора это мало заметно и на общем его звучании не только не сказывается, а наоборот, создает достаточное впечатление.

Динамика и нюансировка в хоре

В церковных Богослужениях и на концертах духовной музыки в хоре использовались крайние нюансы от двух, трех пиано до мощного форте. Особенно умело применялись внезапные переходы от форте к пиано. Используемый метод переключается с высказыванием известного дирижера А. Пазовского, который в своей книге «Записки дирижера» писал: «Исполнение начинается лишь с того момента, когда начинают придавать должное значение различию между fortissimo и forte, forte и mezzo forte, mezzo forte и piano, piano и pianissimo.»¹

Нам неоднократно приходилось наблюдать мастерское использование арх. Матфеем контрастной динамики. Особенно впечатляет использование данного приема при слушании руководимого им мужского хора, но не в звуковой записи, а в живом исполнении.

Строй и ансамбль

Работа над строем и ансамблем осуществлялась с помощью приемов и методов, которые мы назвали «произвольно-непроизвольными» (см. ниже). Арх. Матфей почти никогда не говорил о пении трудных интервалов, секунд терций и т. п. Он пытался больше петь (впевать) произведения в оригинальной тональности и на небольшой силе звука, примерно на нюансе *pp-mf*. На концерте и праздничных богослужениях, как это делали и другие дирижеры, практиковались более высокие тональности (см. ниже «Тональный метод»).

Так же в целях поддержания чистоты строя и ансамбля, арх. Матфей требовал от хористов постоянного повышения звука, а особенно концов фраз.

Для поддержания чистоты звуковысотной интонации использовались вокальные приемы и методы, а также метод «шаржированного показа». Так, когда интонация не чистая, архим. Матфей просил поменять манеру звукообразования, положение корпуса и сделать наклон головы вперед

¹ Гинсбург Л., Дирижерское исполнительство. — М.: Музыка, 1975, с. 360.

и вниз, расслабиться, освободить окологортанные мышцы. Также, в целях улучшения дикции и звуковысотной интонации, архим. Матфей требовал от певцов не подменять звучание гласных, особенно «У» на «О», чтобы звучало например, Господи помилуй, а не помилой и т. п.

Индивидуальная работа

Индивидуальная работа с отдельными студентами проводилась в присутствии всего хора. Архим. Матфей часто практиковал такой метод работы с певчими хора. Во время репетиционных занятий он вызывал студента перед хором, сам садился за физгармонь, работал с ним над звуком, дикцией, интонацией, дыханием, то есть над всеми элементами хоровой звучности. Остальные хористы в это время слушают, анализируют, запоминают. Такие показательные занятия, по мнению архим. Матфея, полезны не только для того, с кем они проводятся, а для всех певцов хора. В данном случае, каждый хорист не должен был быть пассивным слушателем, а активным соучастником процесса, т. к. каждый мог оказать на месте опрашиваемого студента. Подобный метод раньше практиковался в русской и итальянской вокальной педагогике при обучении сольному пению. Некоторые педагоги занимались с одним студентом, а класс, примерно 7–8 человек, присутствовали на занятиях. Каждый обучающийся должен быть готов, к тому, что его педагог может в любое время вызвать и попросить продолжить занятие. Однако, хормейстера такие методы почти что не практикуют, да и на это не хватает времени. Тем не менее, архим. Матфей считал, что такой метод работы крайне необходим.

Дирижирование на концерте

Главное требование, которое ставил архим. Матфей перед хористами, особенно на концертных выступлениях и богослужениях, — поддерживать певческий тонус: не петь «как-нибудь», чрезмерно расслабленно, без психологического подъема. На певцов, еще «не проснувшихся» он пытался воздействовать с помощью жеста, взгляда, слова. Чтобы каждый поющий с помощью фонационного дыхания, органов артику-

ляции, резонаторной системы активно (разумеется, без горлового напряжения) формировал звук. Наказание некоторых хористов, вплоть до временного освобождения от хора, чаще всего происходило из-за их пассивного пения.

Расстановка певцов в хоре

Расстановке певцов в хоре арх. Матфей придавал большое значение. На богослужении в «своем монастыре» (Сергиев-Посад) он использовал классическую расстановку хора:

Смешанный хор		Мужской хор		
Тенора	Басы	Тенора I	Басы	Баритоны
Сопрано	Альты	Тенора II		

Но часто функция и расстановка певцов в хоре менялась. Иногда тенорам поручалось дублировать партию сопрано, а альтам — басов или при пении антифонов женскому составу хора дублировать мужской состав. Такое удваивание голосов с изменением расстановки создает своеобразную окраску звучания хора и обогащает его динамические возможности. Звучание хора, как известно, во многом, зависит от акустики храма. В связи с этим, на выездах в другие храмы архим. Матфей изменял расстановку голосов в хоре, согласно акустических возможностей и удобств данного храма.

При пении церковных песнопений в два хора, архим. Матфей следил не только за своим хором, но и за другими хорами, недалеко расположенным в данном храме под руководством другого регента. В первую очередь, обращалось внимание на единство и четкость темпа, ясность произношения слов, чистоту интонации и слитность голосов.

Репертуар хора

Репертуар хора составляли произведения различных авторов. У архим. Матфея имеется много своих прекрасных хоровых обработок, которые пока не опубликованы, но постоянно исполнялись руководимым им хором. Репертуарная «стратегия» хора выстраивалась таким образом, что-

бы на большие праздники произведения хора не повторялись. Следовательно, на каждый двенадесятый праздник были отобраны и закреплены отдельные произведения: «Херувимская песнь», «Милость мира» и т. д. Повтор их возможен, но на этот, же двенадесятый праздник ровно через год.

У арх. Матфея были любимые композиторы, произведения которых он часто исполнял. Среди них П. Г. Чесноков, А. Л. Ведель, Д. С. Боргнианский. Особенно нравился арх. Матфею «Херувимская песнь» В. К. Калининкова из-за ее голосоведения и дублирования голосов.

Среди специальных приемов и методов, применяемых архим. Матфеем, есть и те, которые непроизвольно действовали на процесс обучения, на рост каждого обучающегося в отдельности. Здесь можно выделить так называемый метод «шаржированного показа», практиковавшегося некоторыми педагогами, например, выдающимся скрипачом, профессором Д. Ойстрахом и др.

Данный метод могут применять не все, а более опытные специалисты, владеющие техникой показа, позволяющей имитировать характерные недостатки того или иного учащегося (звучание, голоса, сценического поведения во время пения и т. п.), и владеть навыком правильного показа.

По свидетельству студентов-семинаристов, методом шаржированного показа архим. Матфей пользовался постоянно как на репетициях, так и во время выступлений и богослужений. То есть, копируется или напоминает неправильная осанка во время пения (и тут же дается подсказка как нужно хористу сидеть или стоять правильно), открытие рта, вялая подача звука и т. п. Как правило, такие замечания были очень точные, правдивые и тем самым сильно действовали даже на самого пассивного певца хора, побуждая его к скорейшему исправлению.

Заключение и выводы

В данной главе мы попытались обобщить практический опыт наиболее известных дирижеров и регентов церковного хора. В музыкальной педагогике, включая дирижирование и вокал, не может и не должно быть, как мы знаем, единой

и обязательной методики для всех. У одного она приводит к прекрасному результату, у другого может привести к неудаче. Поэтому, при ознакомлении с методами работы других специалистов будущие и начинающие руководители хора могут творчески заимствовать некоторые их приемы и методы работы или вовсе к ним не прислушиваться.

Однако, практика показывает, что правы те специалисты, которые стараются извлечь для себя то, что может быть ассимилировано с пользой для дела. Поэтому, как говорят, отдельные педагоги-практики, то, что в себе истинно, закаляется в огне чужой мысли, то, что ложно, — сгорает. В связи с вышележащим можно сделать следующие выводы:

— искусство церковного и светского хорового пения тесно взаимосвязано и постоянно развивается, совершенствуется, как в области техники дирижирования, так и в улучшении хоровой звучности, и, в особенности, в разработке приемов и методов по совершенствованию строя и ансамбля;

— изучение опыта работы известных дирижеров и регентов П. Г. Чеснокова и К. К. Пигрова, а в последнее время архим. Матфея (Мормыля) показывает, что каждый из них привнес свою весомую лепту в хоровую педагогику и исполнительство. Их можно считать реформаторами искусства хорового пения;

— дальнейшее развитие и совершенствование хорового дела, связано с вопросами совершенствования хорового звучания через строй и ансамбль. Если в «допигровский период» главным элементом хоровой звучности считался ансамбль (П. Г. Чесноков), а затем строй, то после учения Пигрова и триумфальных выступлений руководимого им хора и его учеников стали считать главным строй, а затем ансамбль;

— для начинающего дирижера или регента важно не только знать, но и учиться применять ранее накопленный опыт работы с хором с учетом последних технологических достижений в этой области;

— каждый начинающий руководитель хора, опираясь на опыт прошлого, должен стремиться выработать свою методическую самостоятельность и технологию работы с хором.

Это нужно не только для других, но для самосовершенствования его самого как перспективного специалиста.

Церковное и светское хоровое пение тесно взаимосвязано. Многие руководители хоров были, в свое время, (одновременно или последовательно) регентами церковных и дирижерами светских хоров, умело, при этом, совмещая и обогащая эти виды исполнительской деятельности. Все это мы пытались учитывать при обобщении опыта этих специалистов в разное время.

РАЗДЕЛ II.

Технология обучения церковному хоровому пению

Глава IV.

Хор и его голосовые и исполнительские возможности

4.1. Акустические и исполнительские особенности хорового звучания

Хоровое пение в сравнении с пением одного и даже нескольких человек (соло, дуэт, трио, квартет) отличается богатством звуковых красок и исполнительскими возможностями:

- большой силой, плотностью и массивностью звучания;
- продолжительностью певческого дыхания. Благодаря приему цепного дыхания хор может спеть одну, две фразы и даже целое произведение без одновременной смены дыхания;

- звуковой диапазон хора составляет не 1,5–2 октавы (как у певца солиста), а 3–4 октавы, за счет наличия в хоре высоких и низких голосов: басов-октавистов, теноров-альтино, контральто и др.;

- хор обладает более богатыми и тембральными, и выразительными возможностями, разнообразием красок, поскольку он состоит из четырех основных видов голосов (сопрано, альт, тенор, бас), которые делятся еще на лирические и драматические. К тому же, наличие в хоре крайних низких, средних, высоких голосов и ярких индивидуальных тембров позволяет сформировать особое звучание, которое не под силу сделать одному поющему, даже самому талантливому.

4.2. Роль певческих голосов в хоре и их классификация.

Что важнее в хоре сопрано или бас?

В отличие от певцов-солистов, в хоре голоса скромнее по диапазону, по силе и другим качествам. Поэтому приходится разделять каждую группу голосов на две или на три

подгруппы. Сопрановую, альтовую и теноровую партии делят на две подгруппы — первые, вторые сопрано и т. д.; басов на две или три подгруппы — баритоны и высокие басы, центральные басы и очень низкие басы, которых называют по-итальянски *basso profundo*, то есть глубокий бас. Разумеется, что далеко не всегда есть возможность разделять голоса на первые и вторые. Чаще это делается по необходимости. Например, из-за того, что в хоре мало альтов, их функцию часто поручают выполнять вторым или третьим сопрано, которые могут петь в альтовой тесситуре.

Как у певца-солиста, так и у хориста певческий диапазон может быть достаточно широк и доходить до 1,5–2 октав и больше. Однако, не все звуки диапазона могут полноценно звучать в хоре, что следует учитывать дирижеру при выборе репертуара. Рассмотрим хоровые возможности голосов в небольшом их сравнении (см. ниже).

Тип голоса	Общий диапазон	Диапазон полезный для хора	Роль и значение данного типа голоса в хоре
Сопрано I	c–c3	f1–g, a2, реже b2	Сопрано — это визитная карточка хора. Такой голос очень гибок, подвижен в динамике и более всего заметен при фальшивой интонации.
Сопрано II	c–a, b2	c–g2, a2	
Альт I	a–f2	d1–d2	Создают малый фундамент хора, придавая ему мягкость и матовость звучания.
Альт II	f–f2	g–h1	
Тенор I	c–c2	f–a1, h1	Тенор — это украшение хора, за счет своей серебристой окраски.
Тенор II	c–g1, af	c–g 1, a1	
Тенор-альтино	c–e2, f2	f–c2, d2	

Баритон	A-g1	H-e1	Данные голоса хорошо звучит в среднем и верхнем регистре, и обладают достаточной подвижностью.
Бас I	G, A-f1	A, H-d1	
Бас II	D-f 1	F-c1, d1	Второй бас – это фундамент хора, звучит насыщенно и компактно.
Бас-профундо (октавист)	G1, A1-a, h	G1, A1	Очень низкий голос придающий хору органное звучание, на подобии церковного колокола.

Из приведенной таблицы видно, что каждый тип голоса, каждая хоровая партия вносит свою оригинальную окраску звука, присущую только ей и в этом ее незаменимость. Если охарактеризовать значение каждой хоровой партии, можно сказать следующее:

Сопрано. Благодаря их природной гибкости, легкости и зеркальности тембра являются для хора своего рода «визитной карточкой». Они более других способны регулировать смену динамического напряжения хора (так как они поют мелодию) от *pianissimo* до *forte*.

Вторые сопрано несколько плотнее по звучанию. Они дополняют этим средний регистр сопрановой партии и хора в целом, однако, им труднее петь верха, особенно на *piano*. Тем не менее, профессор П. Чесноков в своей книге «Хор и управление им» (1961), рекомендует в верхнем регистре на *piano*, задействовать все группы голосов, включая и вторые сопрано.

Альт. Если первые альты (меццо-сопрано), придающие хору своим матовым тембром певучесть и выразительность, то вторые альты (контральто), несмотря на их малоподвижность, обеспечивают компактность и полноту звучания при самых различных нюансах.

Тенор. Этот тип голоса, если он хорошо поставлен и красив от природы, украшает хор. Причем, не только серебристостью тембра, но и полетностью звука, «парящим» над всеми остальными хоровыми партиями. В четырехголосной партии теноровая партия записывается в скрипичном ключе, но на фортепиано проигрывается (и звучит) на октаву ниже. В двухстрочной партитуре тенор пишется в басовом ключе.

Более редким голосам для хора является тенор-альтино, придающий хоровой звучности мягкость и пронзительность, особенно в верхнем регистре. Зато в нижнем и среднем регистре диапазона хора, его звуки почти не используются.

Октавист или бас-профундо. Редчайший тип голоса. По словам профессора К. Пигрова октависты — это роскошь для хора, но роскошь необходимая (1964). В пределах контроктавы октависты особой силы развивать не могут (хотя есть исключения). Их коронные ноты, «сверхниза». Когда слушаешь настоящего октависта, кажется что опускаешься куда-то в подземелье или где-то недалеко поднимается или опускается сверхмощный самолет. Таково мнение большинства слушателей. Но, помимо образных сравнений, бас-октавист, создавая гармонический фундамент хора, должен обладать достаточной интонационной устойчивостью.

Глава V.

Исходные правила или принципы обучения хоровому пению

Вопрос о музыкально-дидактических принципах, нацеленных, на достижение максимального развивающего эффекта в обучении, по существу, центральный, кульминационный в рассматриваемой проблематике.

Г. М. Цыпин,

педагог-пианист, профессор

5.1. О принципах, практикующих при обучении светскому и церковному пению

Каждый педагог, дирижер хора, или регент придерживается определенных правил, так называемых исходных положений, которые в педагогике называют принципами. Их применения будет зависеть от методических взглядов педагога или руководителя хора, индивидуальных особенностей учеников или певцов хора, их возраста вокально-хоровой подготовки, а так же от уровня преобладания их светского или духовного мировоззрения.

Кратко рассмотрим основные принципы обучения.

О применении принципов в сольном пении мы более подробно описали в раннее опубликованной нами научно-практической монографии¹. В данной работе, мы рассмотрим особенности соблюдения возможных принципов в хоровом пении, которые способствовали бы формирова-

¹ Сикур, П. И. Искусство пения в детском и юношеском возрасте.— Бэлць, 2009, с. 129–131.

нию у певцов хора не только вокально-хоровых навыков, но и психологически правильно подготавливали к освоению и исполнению церковных хоровых произведений. Кратко рассмотрим главные из данных принципов, которые сформированы не только с учетом общей и специальной педагогики, но и с учетом нашего опыта работы в качестве педагога-вокала и регента.

Все предполагаемые принципы, которых должен придерживаться каждый педагог, дирижер хора, регент, можно разделить на две основных группы:

1. Общепедагогические принципы, влияющие на последовательность и качество обучения и воспитания поющих в церковных (и возможно в светских) хорах.

2. Специальные принципы, которых следует придерживаться при формировании у хористов вокально-хоровых навыков.

5.1.1. Принцип главенствующей роли слова и подчиненного значения музыки в церковном пении

Главная цель нашего церковного пения отчетливо выговаривать слова молитвы.

Д. Разумовский,
автор трудов по церковному пению, профессор
Московской консерватории

Раб Христов должен петь так, чтобы приятными были произношения слова, а не голос поющего.

Блаженный Иероним

Данный принцип можно считать основным в церковном пении. Однако, некоторые исследователи и композиторы склоны считать, что музыка не должна полностью приноситься в жертву слова, а лишь объясняться словами, то есть «Слово прежде музыки».

Тем не менее, данные принципы служат важным ориентиром не только для авторов духовных песнопений, но и для исполнителей, которые должны жертвовать красотой певче-

ского голоса ради четкости и выразительности произношения словесного текста (см. выше).

Нельзя не согласиться с мнением митрополита Минского и Слуцкого Филарета, что пение — это форма подачи богослужебного текста, донесение его до сознания верующих. Ведь в храме музыка, как сильный элемент, присутствует в оформлении любого богослужения, в каждой его детали, кроме проповеди и чтения Евангелия. На богослужениях поют и читают на распев не только диакон и священник, но и псаломщик, канонарх и чтец. В каждом случае требуется хорошая разборчивость произношения словесного текста. Не секрет, что многие прихожане, из-за недостаточного знания церковнославянского языка, не все понимают что поется и читается в храме. Если к этому добавить неразборчивое чтение и плохую дикцию в пении, то картина еще больше усугубится. Поэтому, данный принцип в богослужебном пении должен оставаться одним из главных.

5.1.2. Принцип подчинения ритма музыки, ритму богослужебного текста.

Многие сочинители хотели подчинить некоторые древние напевы правильному размеру и определенным тактам..., но пение отрешалось от молитвы и тесная связь между словом и пением разрушалась...

А. Ф. Львов,
композитор, директор Придворной
певческой капеллы.

Тезис, что «Главное в церковном пении не музыка, а словесный текст» стал, в настоящее время, почти нормой или исходным правилом для авторов и хоровых аранжировщиков церковных песнопений. Начало этому новому направлению гармонического пения, положил А. Ф. Львов (1799–1870), выдвинувший на первый план не музыку, а священный текст. Он так же первый ввел несимметричный ритм и посветил этому трактат «О свободном или несимметричном ритме» (1858 г.). Он писал, что сочинители музыки вынуждены были,

прибегать к разным натяжкам, допускали излишнее повторение слов, неуместное протяжение их, а, что хуже всего, неодновременное произношение их певчими, от чего речь затемнялась, терялась не только сила, но исчезал, нередко, и самый смысл ее. И молящийся лишался возможности вразуметь какие слова поются. Таким образом, заблуждались те, которые думали провести древние напевы нашей Церкви в единообразной такт.¹ Следует заметить, что не все композиторы (как во время А. Ф. Львова, так и до настоящего времени) строго придерживались и придерживаются данного принципа. Ближайший сотрудник в составлении обихода капеллы и последователь А. Ф. Львова П. М. Воротников, следуя Д. С. Бортнянскому, вводил имитационный способ разработки мотивов и прибегал к повторению слов, в ущерб их смысла и внутреннего значения.² К подобным композиционным методам прибегали позже и другие композиторы, хотя не всегда удачно. Однако, в целом, данный принцип, для многих авторов хоровых обработок и начинающих композиторов, служит важным ориентиром и по сей день.

5.1.3. Принцип произношения словесного текста в пении с чувством осмысления, молитвенности и покаяния

*Пусть язык поет, а ум пусть прилежно
размышляет над смыслом песнопения, дабы
в пении участвовали твой дух и твой ум.*

Св. Василий Великий

Высказывание святителя Василия Великого говорит о том, что молитвенное состояние певца церковного хора — главнейшее условие его воздействия на прихожан храма и для духовного самосовершенствования самого поющего.

Нельзя не согласиться с одной прихожанкой храма, бывшего регента любительского хора, Ефрасинии Н. о том, что певчие, «которые поют по нотам, страдают тем недостатком,

¹ Львов А. Ф., О свободном или не симметричном ритме.— Санкт-Петербург, 1858, с. 13.

² Прот. В. Металлов, Очерки истории православного церковного пения в России.— Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, с. 109.

что они не молятся во время пения, в паузах, а только занятые своими нотами...» Не секрет, что этим недостатком, часто страдают профессиональные исполнители, особенно вокалисты, поющие в церковных хорах ради заработка. Тем не менее, многое зависит от регента, пример поведения которого, тут же сказывается на молитвенном поведении певчих.

Особенно сильное воздействие на прихожан оказывает пение с чувством покаяния. Святитель Григорий Богослов говорил в отношении чтения, что «хорошо, если человек понимает смысл Писания, но еще лучше, если он просто кается, читая Слово»¹.

Думается, что не будет ошибкой считать, что пение хора как и чтение чтеца с глубоким чувством покаяния — это тот духовный образец, который способен влиять на духовное состояние каждого, кто находится в это время в храме.

5.1.4. Принцип стройности, ансамблевой согласованности и эмоциональной сдержанности пения.

Звучите согласным напевом, на радость не только людям, но и силам небесным...

Христианское пение должно быть выражением мысли и пением сердца, а не одних уст...

Св. Иоанн Златоуст

Голос певца, исполняющего церковные песнопения, должен обладать целым спектром выразительных компонентов. Это подтверждают слова св. Иоанна Златоуста. С одной стороны, святитель говорит, что пение должно быть осмысленным, одухотворенным «дабы в пении участвовали твой дух и твой ум», а с другой стороны, «христианское пение должно быть пением сердца, выражением мысли»...

В тоже время, церковное пение должно быть стройным, ритмичным и в ансамблевой согласованности звучания всех певцов хора. Ибо «ничто так не возбуждает, не окрыляет духа, ничто так не отрешает его от земли и из уз телесных, ничто так не наполняет любовью к мудрости, как пение стройное,

¹ Дьякон А. Кураев. – Школьное Богословие, с. 214.

как песнь священная, сложенная по правилам рифма» — говорит Иоанн Златоуст.

Григорий Нисский в своей книге «*О надписании псалмов*» указывает на непосредственную связь музыки псалмов с музыкальной стройностью устройств Вселенной, полагая, что «Сладкопение, в свою очередь, внушает нам стройность жизни». ¹

То есть, стройность хорового пения, в нашем современном понимании, подразумевает работу над строем и ансамблем. Это те главные вопросы, которыми постоянно занимается каждый хоровой дирижер или регент.

И наконец, третий, обязательный компонент церковного пения — эмоциональная выразительность и сдержанность. То есть, «ничего слишком» в отношении силы голоса каждого певца, пения им предельно высоких напряженно звучащих нот, в эмоциональном выражении своих чувств, ничего нудного, заурядного и слащавого наподобие актеров характерных ролей или актеров кукольных театров. По словам блаженного Иеронима, церковное пение не должно, по примеру трагиков, нежить сладкогласием гортань и уста, чтобы не были слышны в церкви театральные голоса и песни, но должно петь со страхом и умилением. ²

«Петь разумно» — основное требование в ветхозаветной и новозаветной Церкви. Однако, как пишет протоирей В. Металлов, пение тогда разумно, когда певец, проникая в содержание словесного текста, осмысленно выпевает и оттеняет в отношении грамматических и логических ударений, и, во всех случаях, удерживает естественное, натуральное произношение букв гласных и согласных, ... а для этого, певец должен хорошо владеть своим голосом (В. Металлов,). ³ Ибо 45-е правило шестого Вселенного собора говорит, чтобы церковные певцы не «употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественные крики и не выводили ничего несо-

¹ Трубин Н. Г., Духовная музыка. — Смоленское областное книжное изд-во СМЯДЫНЬ, 2004, с. 15.

² Прот. В. Металлов, Очерки истории православного церковного пения в России. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, с. 7.

³ Там же, с. 70.

образного и несвойственного церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопение Богу, называемому сокровенная». Это правило подразумевает умение владеть техникой пения и исполнительскими навыками, как главного условия, петь стройно, эмоционально и выразительно и в то же время, умеренно и сдержанно.

5.1.5. Принцип единства певческого и духовно-нравственного воспитания и обучения

Знание без божественного просвещения становится катастрофой.

Паисий Святогорец

Законы морали те же, что и законы искусства.

Р. Шуман

нем. композитор и музыкальный деятель.

Воспитывает все, люди, вещи, явления, но прежде всего и больше всего — люди.

А. С. Макаренко,
педагог, писатель

Музыка, как известно, отличается удивительной способностью и таинственным инструментом воздействия на душу человека. По словам Митрополита Минского и Слуцкого Филарета, музыка, а точнее пение в православном богослужении занимает одно из центральных мест. «При этом, я имею в виду не столько технику певческого исполнения, которым должен владеть каждый хор, сколько задачу донесения им слов богослужебного текста до слуха молящихся прихожан»¹.

А через слово, произнесенное чтением или певцом храма, как мы знаем, его прихожане получают ту информацию, то духовное богатство, которое помогает начинающим «оцерковляться», а более опытным совершенствоваться далее.

Однако, все это возможно через соответствующую подготовку хористов. Если регент будет заниматься только их вокально-хоровыми навыками без духовно-нравственного воспитания,

¹ Журнал «Музыкальная академия», № 1, 2005, с. 1–55.

то высоких результатов не будет. Особенно трудно осуществлять такое воспитание в групповых занятиях, где, к сожалению, часто срабатывает «закон толпы». Не редко спокойно ведущие себя юноши или девушки, в бытовом общении, на занятиях хора становятся неуправляемыми, нарушают дисциплину, не вникают в смысл того о чем поют, и не дают себе отчета, для чего они это делают. Многие не понимают, что пение даже на репетиции та же самая молитва. А пение в храме, как говорят святые отцы, двойная молитва... «Кто поет, тот в двойне молится, и сам и на других влияет». Через молитвенное пение у человека изменяется духовное настроение — он становится богобоязнее. В связи с этим, регент должен во время репетиций, в минутных паузах, давать информацию о богослужебном пении, приводить примеры из жизни святых отцов, учителей Церкви в целях обучения и духовно-нравственного воспитания.

Кроме того, каждому певцу хора и регенту важно не забывать наставления греческого монаха и исследователя Евфимия Зигабена, о том, что пение достаточно сильно влияет на склад характера человека и на его изменение и упорядочение.¹ Разумеется, этот духовно-нравственный рост хора, как и прихожан храма, будет в том случае, когда само пение хора будет молитвенным, проникнутым глубокой верой и чувством покаяния.

5.1.6. Талантливый педагог, музыкант, дирижер или регент хора — это дар Божий. Харизматический принцип

Если человек постарается освятить свои таланты, дарованные от Бога, то приходит Благодать, которая и самого человека освящает.

Паисий Святогорец

Данный принцип основывается на слове «Харизма» (от греческого *charisma* — милость, божественный дар), что означает исключительную одаренность человека в определенной области, включая его музыкальные, вокально-хоровые способности, лучшие качества как лидера-организатора,

¹ Трубин Н. Г., Духовная музыка. — Смоленское областное книжное изд-во СМЯДЫНЬ, 2004, с. 187.

в данном случае — дирижера хора, регента. Разумеется, что педагогом, а тем более дирижером может быть не каждый, а имеющей специальные способности к этому виду деятельности которые даны ему Свыше. «*Без Меня не можете делать ничего*» (Ин. 15:5). Поэтому талант человека, а, тем более, богатые музыкальные и вокально-хоровые способности, полученные от Бога, не должны быть скрыты, а отданы на служение людям, особенно подрастающему поколению, молодежи. При этом каждый певец, как и руководитель хора должны помнить, что наличие специальных способностей не должно являться поводом для гордости, повышенного эгоизма и других греховных пороков. Известно, что певческие успехи детей и взрослых объясняются не только высоким уровнем обучения, благоприятной музыкальной средой, но и генетическими особенностями, унаследованными от своих родителей и пра-родителей¹, получивший этот дар от Бога. То есть, все голосовые и дирижерские способности каждого певчего хора регента, чтеца жестко детерминированы его наследственностью, имеющей Божественную природу происхождения.

В то же время, несмотря на богатую наследственную музыкальную одаренность того или иного певца хора, регента (певческий голос, музыкальный слух и т. п.), для полного раскрытия его таланта необходима еще богатая музыкально-певческая и духовная среда, хорошо организованное, качественное обучение и самостоятельная работа над собой. Из биологии мы знаем, что любые изменения, происходящие в организме, не затрагивающие его генотип, т. е. наследственную основу, не передаются потомству.

Навыки, приобретенные в свое время родителями, не передаются их детям. Последним приходится осваивать эти навыки заново. Согласно исследованиям академика И. П. Павлова и его учеников, тренировка прародителей, не облегчает обучение потомков, даже если один и тот же навык повторяется более чем в ста поколениях. Единственное исключение представляет изменение и закрепление тех функций и структур организма их родителей, которые они приобрели в про-

¹ Сикур П. И., Искусство пения в детском и юношеском возрасте. — Бэлць, 2009, с. 32.

цессе занятий. Однако, такие изменения не наследственные и с течением времени сглаживаются.

На раскрытие музыкального таланта человека (певческого, дирижерского) влияет музыкальная среда. Гены человека, особенно ребенка или юноши, находящиеся в организме, существуют как бы сами по себе, независимо от внешней среды, но все же зависят от изменений организма. То есть, судьба генов определяется благополучием их «носителей». Если на организме не благоприятно сказывается музыкальная среда, климатические условия, образ жизни, языковые условия, то можно полагать что «представительство» таких генов в последующих поколениях уменьшается. Тем не менее, регенту работая даже с взрослыми певцами хора, вокальная одаренность их родителей и прародителей может служить дополнительным фактором в раскрытии их таланта. На формирование одаренности учащегося и его воспитании, причем не, только ребенка, юноши, но и взрослого человека, влияет не только музыкальная, климатическая, но и бытовая среда, то окружение, где он живет, общается.

Здесь уместно вспомнить слова А. С. Макаренко, который говорил, что со всем сложнейшим миром окружающей действительности, ребенок входит в бесчисленное число отношений, каждое из которых неизменно развивается, переплетается с другими отношениями, усложняется физическим и нравственным ростом самого ребенка. Весь этот «хаос», не поддается как-будто никакому учету, тем не менее, он создает в каждый момент определенные изменения в личности ребенка. Очевидно, что здесь под «хаосом» автор понимает ту массу впечатлений и внешних влияний, которые приходится испытывать в детском или юношеском возрасте. Очень трудно остаться в «духовной чистоте» совершенному человеку, особенно ребенку, подростку в век интернета и многоканального телевидения, где много бесконтрольной антинравственной информации, включая разврат и порнографию. В общеобразовательных школах идет попытка введения в качестве обязательного предмета «половое воспитание» под обманчивым названием «жизненные навыки». Разумеется, что после просмотра таких передач, сознание

даже религиозного человека не способно ни чего воспринимать с духовной пользой.

Вот и здесь задача педагогов, руководителей хоров не падать в панику, а направлять весь свой талант и способности на духовное спасение молодежи, так как по словам Спасителя «Царство Божие усилием берется». Таким образом, каждый, а тем более религиозный человек понимает, что все совершается по Промыслу Божьему, а педагоги лишь орудия этого Промысла. То есть, сколько нам как педагогам, регентам отведено Свыше, столько мы сможем сделать. Но делать нужно! Поэтому, задача педагога и руководителя хора не погубить этот чудесный дар Божий талант певца, педагога, регента, а сохранять, развивать его и самому быть примером для подражания.

5.1.7. Педагогический опыт знания законов и методов обучения и духовного воспитания главные «помощники» в работе педагога, регента. Антропологический принцип

Вникай в себя и в учение, занимайся им постоянно: ибо так поступая и себя спасешь и слушающих тебя.

1. Тим. 4:16

Уразумейте истину и истина освободит вас.

Ин. 8:32

Когда человек стремится просветиться, тогда освящаются и его умственные способности, и сама сила его рассудка.

Паисий Святогорец

Антропологический принцип (от греч. anthropos — человек и logos — знания) связан с понятием «антропология», «антропология» как философского течения, усматривающего взаимоотношение человека и общества. Материалисты критикуют идеализм, понимающий человека только как духовное существо. Тем не менее, Божественное Откровение, свято-отеческий опыт и наука подтверждают, что физическая и душевная жизнь человека подверженна известным законам. Поэтому в воспитании и обучении необходимо знание этих

законов. Разумеется, что нельзя ограничиваться только узкими научными знаниями о физиологии и психологии человека. Необходимы глубокие понятия закономерностей духовной жизни, о которых говорит священное писание, церковное учение и свято-отеческая литература.

Согласно антропологическому принципу педагог, воспитатель, регент должны терпимо относиться людям, а, тем более, к учащимся различных рас, национальностей, т. к. согласно Новому Завету уже *«нет ни эллина, ни еврея... все едины во Христе»*. В то же время у педагога, или руководителя хора должна быть не только надеянность на себя, на научные достижения в педагогике, но и на помощь Свыше. Эту помощь он должен призывать в своих молитвах, прошениях. Глубокая вера в Бога и соответствующий образ жизни, будет основанием того, что эта помощь придет. Таким образом, успех педагога, регента будет зависеть не только от высокого уровня его профессиональной подготовки, вокально-хоровых навыков (голоса, вокального и гармонического слуха, музыкальности и т. п.), но и от чистоты его жизни, веры и христианского подвига. История педагогики подтверждает, что именно эти качества помогали многим специалистам данного профиля добиваться высоких результатов в воспитании и обучении.

5.1.8. Принцип соблюдения стиля православного церковного пения

Знание стиля — это основа подлинной интерпретации.

Э. Кан,
дирижер и педагог, США

Понимание стиля и умение передать его составляют один из важнейших и необходимых признаков исполнительского мастерства хора.

К. Б. Птица,
хоровой дирижер,
профессор Московской консерватории

Под стилем принято понимать общность приемов и средств художественной выразительности, характерной для определенного периода времени, эпохи или отдельного

автора создаваемого произведения. Кроме того, музыкальный стиль подразумевает преобразование и отражение многих принципов, свойственных предшествующему развитию музыкальной культуры. При этом, каждый новый этап данного развития расширяет и обогащает систему выразительных средств, а, нередко, и замены старых воззрений и идей новыми.

Стиль в музыке характеризуют, как выражение некоторого единства, охватывающего какое-либо множество художественных явлений: произведений одного автора или ряда авторов, включая совокупность произведений, относящихся к целому историческому периоду.

Истинный стиль всегда оригинален. Но он возникает не на пустом месте, а на основе традиций и принципов исполнения, вбирая, при этом, все действующие интонации окружающей среды, все «животворящие соки» предыдущей и современной культуры.

В хоровом творчестве православных духовных композиторов можно найти интонации и другие выразительные средства и приемы, заимствованные из различных источников и напевов церковной хоровой музыки, включая знаменный распев и даже элементы народного хорового пения.

Формирование церковного стиля происходило постепенно. Под влиянием учителей и наставников Православной церкви, сформировалась своя школа, свои выразительные средства, характерные интонации, мелодические и гармонические обороты и созвучия, манера пения, а, следовательно, свой стиль исполнения.

Стиль постигается слухом, и результаты этого постижения проявляются в исполнении произведения и в восприятии его слушателями, в церкви — прихожанами храма.

Обычно, при выборе церковных хоровых произведений для пения их в храме опытный регент исходит из их стилевой общности, а также исполнительских традиции данного храма и возможностей певчих. В связи с этим, руководителю хора при формировании репертуара и при гармонизации им церковных песнопений следует обращать внимание на следующие моменты:

1. Мелодия должна быть яркой, доставлять, как говорят святые отцы и учителя Православной Церкви, «сладость слуху» и не заслонять значение словесного текста.

2. Гармонические созвучия, как и мелодия произведения, должны быть благозвучны, не напряженными из-за обилия диссонансов, вызывать положительные эмоции, спокойствие и молитвенное настроение.

3. Ритм церковных песнопений не должен быть взвинчен. Частое наличие пунктирного ритма, шестнадцатых или тридцатьвторых длительностей нот не характерно для произведений такого плана, а если и имеются подобные случаи, то они не должны быть частыми.

4. Динамика, нюансировка, темп и все другие агогические изменения, используемые в целях выразительности исполнения, должны быть умеренны и не вызывать крайних эмоциональных напряжений.

Каждому регенту следует помнить наставления духовного композитора А. Д. Кастальского, который говорил, что храм есть храм, а не концертный зал и не улица, а церковная музыка должна создаваться и развиваться на наших обиходных напевах и не противоречить общепринятым стилевым нормам Православной Церкви.

Решающее значение в определении и подражанию стиля церковных песнопений служит музыкальный (вокальный) и, в частности, стилевой слух регента, который развивается, как правило, в результате исполнения и слушания, хороших образцов православных церковных песнопений различных напевов.

Руководителю хора, для того чтобы овладеть стилем, необходимо постоянно пополнять свои знания как в области светской и духовной музыки, так и в истории, литературе, архитектуре, живописи. Регенту необходимо знать кроме истории церковного пения и существующие традиции исполнения. Однако, помнить, при этом, что сама исполнительская традиция не должна быть застывшей и неизменной. Ее нельзя смешивать с привычкой, т. к. инерция привычки, по мнению некоторых музыкантов-исполнителей, направлена против жизни традиций. В традиции живет творческий импульс, в привычке таится костность и мертвенность.

Нередко, начинающему и даже опытному регенту, пришедшему в храм, чтобы организовать или создать заново хор приходится сталкиваться с возражениями местных хористов типа: «Я пропела в этом храме уже 30 лет, а теперь оказалось, что я не то и не так пою» или «мы уже привыкли петь так, и что-то изменять нет необходимости, да и мы по другому не знаем» и т. п.

Разумеется, что в таких случаях следует уважительно относиться к местным традициям хорового пения и, по возможности их обновлять, совершенствовать, но при условии, что вновь вводимые песнопения будут одобрены Учителями Православной Церкви, включая и благословения местного священника (см. ниже).

Об обиходном и праздничном стиле церковного пения

Молитвенность, торжественность и благоговейная радость, как мы знаем, является важным и необходимым условием исполнения духовных песнопений.

Правда, не все песнопения исполняются одинаково. Например, на всенощной церковной службе стихиры на «Господи, воззвах», стихира на стиховне, воскресные прокимны, «Хвалите имя Господне», «Бог Господь», величания, многолетия и другие песнопения, особенно в большие праздники, исполняются, как правило, громко, торжественно, а точнее, молитвенно-торжественно (ибо два эти понятия тесно взаимосвязаны). Сугубые и просительные ектений, «Ныне отпускаеши...», Великое славословие и ряд других песнопений, особенно исполняемые Великим постом, поются тихогласно, проникновенно и, разумеется, молитвенно.

Особым стилем и торжественностью исполнения отличается «Херувимская песнь». Свое название она получила по начальным словам текста «Иже херувимы...» и была введена в Божественную в литургию в конце VI века, а в России закрепилась после XV века. Существует множество вариантов распева Херувимской песни, но все они, обычно, состоят из двух разделов. Первые три строки составляют первую часть и исполняются очень протяжно, медленно. Вторая

часть — припев исполняется несколько подвижнее, торжественнее и, иногда, маршеобразно.

В настоящее время церковное песнопение принято подразделять на два вида:

1) обиходные песнопения, исполняющиеся в повседневные и воскресные дни;

2) праздничные песнопения, исполняющиеся по большим (двунадесятым) праздникам.

Оба эти вида песнопений несколько отличаются по стилю написания и способу исполнения друг от друга. Обиходные песнопения — в основном, псалмодические, то есть речитативные, декламационные, где главное значение отводится словесному богослужебному тексту. В последнее время, лучшими церковными хорами (Синодальный хор, хор Александро-Невской Лавры п/у Тернова и др.) и утвердился ранее упоминаемый нами стиль обиходного пения, известный под названием «читок». Этот стиль пения как мы уже знаем, заключается в том, что каждый слог слов текста исполняется на каждую долю дирижерского жеста при дирижировании на раз. Следовательно, каждый слог в слове как бы слегка подчеркивается, акцентируется. Так поются, главным образом, стихиры, тропари и ирмоса. Они исполняются четко в темпе, на цепном дыхании. Перед заключительной строкой делается общая цезура, а сама заключительная строка исполняется с некоторым замедлением к окончанию. Темп исполнения в стиле «читок» достаточно подвижен и равняется по метроному примерно 120 долей в минуту, М. М. = 120 (метроном — прибор для измерения темпа, усовершенствованный И. М. Мельцелем в 1816 году. Отсюда обозначение М. М. — метроном Мельцеля).

В храмах и монастырях обиходные песнопения исполняются в несколько ином стиле, менее подвижно, плавно, по своему благоговейно, молитвенно.

В ином стиле исполняются и праздничные песнопения. В основном, они поются на тот же богослужебный словесный текст, что и обиходные песнопения, однако, мелодия, гармония, метроритм несколько усложнены, голоса изложены, чаще, в широком расположении, предельно широкий диапа-

зон хоровых партий и всего хора. По характеру такие песнопения очень торжественны, распевны и предназначены для большого состава хора.

Особой праздничностью и торжественностью отличаются духовные песнопения, так называемого концертного жанра. Концерты возникли в Италии в XVI веке, постепенно проникли и прижились в церковном пении других стран и, в частности, в России, особенно в период светского западного влияния на русскую церковную музыку. Правда, подобные концерты были и в период развития партесного пения, но несколько иные по форме. В русском церковном пении под словом «концерт» принято понимать многоголосную композицию для хора (разумеется, хор без музыкального сопровождения, «а капелла»), исполняемую во время праздничной службы. Вместо слова «концерт» иногда употребляется другой термин «запричастное пение», т. к. постепенно концерты стали исполняться перед таинством причастия вместо положенного по уставу чтения причастного стиха. Особое развитие жанр духовного концерта получил в творчестве композиторов Березовского и Бортнянского, а затем Веделя, Дегтярева, Львова и др. В отличие от произведений, предназначенных для обиходного распева, концерт отличается монументальностью, красочным сопоставлением хоровых групп, подвижным басом, контрастными разделами. Обычно первая часть быстрая, вторая — медленная типа трио, третья — быстрая. Данный стиль церковного пения требует соответствующего состава певчих и высокого уровня мастерства исполнения.

5.1.9. Принцип иерархизации церковного пения.

Выбор репертуара и его утверждение

Что петь и как петь аще изволит настоятель.

Из Типикона

Термин иерархизации, означает священновластие (от греч. hieros — священный и arche — власть), и употребляется он для характеристики организации христианской церкви. Это, своего рода, принцип управления в порядке от высших чинов

к низшим. Данный порядок распространяется и на церковное пение: священник — регент — певчие. Иногда, в эту духовную структуру подключается епископат церкви, и даже священный Синод. Из истории мы знаем, что в отдельных спорных вопросах Синод Русской Православной Церкви вынужден был корректировать вопросы, связанные с запретом перемаивания хористов из храма в храм, с более строгим отбором репертуара, и, особенно, новосозданными хоровыми произведениями современных авторов, как это было в Придворной певческой капелле и т. п.

Обычно, в каждом монастыре или храме складываются свои традиции, где, в той или иной степени, власть может передаваться регенту. Так, в вопросе набора певцов в хор, проведения репетиций, и даже в выборе репертуара, но при условии с последующим согласованием с настоятелем храма. Несмотря на указания Типикона о том, что петь, как петь (в смысле динамики, темпа и прочих музыкальных особенностей исполнения), мы часто встречаем в Уставе и такое указание: «... Аще изволит настоятель».

В нашем храме стало доброй традицией новые произведения выученные с хором, к большим праздникам, особенно к Рождеству Христову, Пасхе сдавать кому-либо из трех священников данного храма чаще его настоятелю. Здесь возможны некоторые корректировки, замечания и наставления со стороны священника в отношении качества пения и тому подобное. Но, в целом, такие встречи очень полезны для певцов хора, регента и способствуют общему делу в целом.

5.2. Общепедагогические принципы

5.2.1. Принцип сохранения и развития личностных и индивидуальных голосовых качеств певца хора

Пробуждение в человеке духовного начала, помощь ему в осознании себя личностью неповторимой, воспитание в нем чувства доброты к себе подобным — это дело первостепенной важности.

Филарет,
митрополит Минский и Слуцкий

Важно понять индивидуальное стремление, склонности черты характера ученика, и найти точные педагогические приемы.

Б. Я. Землянский,
педагог пианист,
профессор Московской консерватории

В процессе пения в хоре, как и в других видах коллективного обучения, педагог или дирижер не должен забывать, а тем более притушевывать такие качества как индивидуальность и личность обучающегося, в данном случае — певца хора. Под индивидуальностью, как мы знаем, принято понимать неповторимое своеобразие человека, отличающие его от других в определенном виде деятельности, в данном случае как певца хора. Это его тип, вид, тембр голоса, с помощью которого он обогащает звучание хора. Личность — это более широкое понятие и характеризует человека, как систему его устойчивых и социально-значимых черт, которые могут проявляться у него в науке, в технике, в искусстве, включая сольное и хорошее пение. Несколько по-другому рассматривается и понимается личность с высоты богословского и православно-философского учения. Так, согласно учению П. Флоренского «Личность есть храм Божий и живущий в нем Бог», то есть личность вмещает в себя благодать Божью, объединяющую и сродняющую других людей в соборное единство. Подобно тому, как лица Пресвятой Троицы в своей сущности едины, не разрывают на части свою Божественную природу, так и личность человека не должна разрываться. Индивидуалистической личности не бывает.

Однако, из истории мы знаем, что западный человек постепенно забыл и отошел от человеческого откровения, а, следовательно, отошел от личности в ее противоположность — индивидуум. Однако, став индивидом, он все равно горделиво считает себя личностью.

Примерно так же понималась личность в России и, в частности, в творчестве светских и духовных композиторов, поэтов, писателей, художников. То есть личность была и есть соборна по определению и проявляется в сроднении людей с божественной благодатью и святой жертвенной любовью. Эти качества соборности пронизывают почти всю русскую классическую, духовную музыку и поэзию. «В лиризме наших поэтов, — пишет Гоголь, — есть что-то близкое библейскому — то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свет разума, верховное творчество духовной трезвости». И дальше продолжает Гоголь: «Наши поэты видели всякий высокий предмет в его законном соприкосновенье с верховным источником — Богом».¹

Однако, в настоящее время, понятие личности и индивидуальности трактуется несколько однобоко. Тем не менее, для руководителя хора остается, все-таки, важным и необходимым умение разглядеть и увидеть в каждом ученике его индивидуальные и личностные качества, а не обучать и воспитывать всех по шаблону. Необходимо развивать все то лучшее, что заложено в человеке Творцом, и не стараться делать из своего ученика образ наподобие себя. Следует не забывать, что каждый человек, в данном случае певец хора, неповторим и имеет право на максимальное развитие его индивидуальных и личностных качеств, несмотря на то, что хор — это пение коллективное. Однако, ансамблевая слитность звучания (тембров голосов, высоты звука, динамики, темпа, ритма и т. п.) не должна означать полное нивелирование всех других личностных и индивидуальных качеств, заложенных в каждом певце хора. Нам приходилось встречаться со случаями, когда в хоре пели сестры-близнецы, у которых были не только разные характеры, но тип и вид голоса. Следовательно, для

¹ Гоголь Н. В., Духовная проза.— М., 1992, с. 75.

развития их голосовых данных, необходимо (сопрано и альт) было применять различные методы обучения.

Известный педагог, музыкант, профессор Б. Я. Землянский писал: «Искусство — прежде всего индивидуальность. Даже самое заигранное (или запетое) сочинение можно услышать «свежим ухом», чтобы помочь ученику в поисках его собственных деталей, собственных интонации, собственной трактовки». И дальше продолжает Б. Я. Землянский: «Неповторимая личность автора (исполнителя) входит в содержание произведения. Художник присутствует в каждом атоме своего творения всем своим существом...»¹ Разумеется, что при коллективном обучении, особенно при пении в хоре, певцу труднее утвердиться как личность, но практика показывает что можно, даже при дирижере-диктаторе.

Например, талантливый хоровой дирижер и регент, профессор Д. С. Загорецкий, был к тому же достаточно яркой, волевой личностью. Однако, он никогда не подавлял личные инициативы своих учеников, певцов хора. Наоборот, он больше опирался на хористов руководимого им учебного хора, чаще студентов старших курсов, которые уже успели проявить свои лучшие голосовые исполнительские и организаторские качества. Часто между профессором Д. Загорецким и хористами энтузиастами, как правило, досконально знающих репертуар хора, складывались творческие дружеские отношения. Объединяла их любовь к хоровому делу. При этом, никогда не возникало фамильярности и панибратства. Правда, находясь под обаятельным дирижерским «влиянием» Загорецкого, его четкими лаконичными замечаниями и великолепной техникой дирижерских жестов, будущие дирижеры, непроизвольно копировали его манеру общения с хором. Затем, по мере профессионального роста, они постепенно приобретали свою методическую самостоятельность. Через этот путь прошел и его ученик, ныне известный руководитель народного хора им. Веревки, профессор А. Авдиевский. Так, в одной из встреч со студентами Одесской государственной консерватории он сказал, что только тогда почувствовал в себе уверен-

¹ Землянский Б. Я., О музыкальной педагогике. — М.: Музыка, 1987, сс. 25–31.

ность как специалист, как личность, когда стал самым собой и перестал копировать технику дирижирования своего любимого учителя Д. С. Загрецкого. Ведь всякая копия, как мы знаем, хуже оригинала, а само подражание, копирование препятствует проявлению индивидуальных и личностных качеств. Таким образом, многообразие природных индивидуальных различий и личностных особенностей учащегося различного возраста, включая и взрослых певцов хора или солистов, требует разнообразия приемов и методов обучения и контроля по усвоению навыков. Такими методами могут быть:

— индивидуальные прослушивания певцов хора в целях проверки знания хоровых партий;

— организация дополнительных музыкально- певческих мероприятий: концертов, Рождественских утренников, спектаклей со сценическими действиями, где хористы могли бы попробовать себя в качестве певцов-солистов, чтецов, пением в дуэтах, трио и т. п.

— записей хориста на магнитофон или видеокамеру с совместным просмотром и прослушиванием своего пения с другими участниками хора;

— фониатрические осмотры и наблюдения;

— индивидуальные беседы и наставления о формировании вокально-хоровых, личностных и духовных качествах каждого хориста.

5.2.2. Принцип от «практики к теории»

Певец не должен знать и думать о том, как он поет.

С. П. Юдин,

певец, педагог вокала, Россия

Если сразу дать много сведений (о голосовом аппарате, о певческом звуке, об интонировании ступеней в хоре), то ученик перестанет что-либо понимать и уже ничего сделать не сможет.

И. Карродети,

певица, педагог вокала, Италия.

Практика показывает, что сознание поющего не должно загружаться слишком подробными рекомендациями, слож-

ными вокальными и хоровыми терминами, советами, направленными на детальный контроль каждого голосового органа, с одновременным контролем за качеством звука, а в хоре еще и за чистотой интонации.

Известно, что у опытного певца во время пения хорошо открывается рот, глотка, несколько изменяется положение гортани по отношению к ее разговорному положению и др. Однако, это не означает, что произвольно можно изменять положение этих органов и каждый раз сознательно вмешиваться в их работу. Учащийся от этого закрепощается. Его внимание не может охватить и проконтролировать много объектов сразу и ожидаемого результата не происходит. Опытный педагог будет воздействовать посредством советов, личного показа на «узловые кнопки» голосового аппарата учащегося, чтобы процесс голосообразования осуществлялся больше произвольно. Поэтому мы придерживаемся принципа, что сначала необходимо освоение вокальных или хоровых навыков больше практическим путем, а затем следует осуществлять постепенное и теоретическое осмысление и понимание процесса звукообразования.

Таким образом, на начальном этапе обучения достаточно ограничиваться интуитивным пониманием техники пения, а затем осознать его. Т. е. идти от теории к практике, а не наоборот. Известный певец и педагог вокала С. П. Юдин пишет, что один опытный итальянский педагог советовал своему ученику: «пой дураком», т. е. не думай о том, как ты поешь, не заботься об этом, а больше полагайся на свою природу, на свой голос, звучание которого должно быть свободное, легкое, непринужденное¹. Педагог, при этом, должен, поначалу обучения, употреблять не сложную вокальную терминологию.

Примерно также следует работать в хоре, особенно на начальном этапе обучения, когда певцы еще не освоили нотной грамоты и плохо ориентируются в названиях ступеней, правилах их интонирования. Тогда над освоением хоровых произведений дирижеру следует работать больше непро-

¹ Юдин С. П., Формирование голоса певца.— М.;1962, с. 156.

извольными методами (см. выше). Такие формы работы дают более высокий результат.

5.2.3. Принцип постепенности и своевременности в подаче знаний и развитии вокально-хоровых навыков

Музыкальное развитие учащегося должно идти с учетом формирования голосового аппарата, подобно тому, как размеры скрипки меняются в соответствии с ростом и развитием руки юного скрипача.

Д. Е. Огороднов,
педагог вокала, методист

В пении, как и в духовной жизни человек, проходит несколько возрастов, этапов своего становления и развития, каждому из которых требуется своя духовная пища, свой уровень, объем знаний и навыков. В духовной жизни, особенно в младенческом возрасте, Учителя Церкви советуют кормить детей и юношей не твердой пищей, а «*словесным молоком*» (1 Кор. 3:2) и то в ограниченном количестве. Примерно то же происходит и в пении. Певческий голос формируется постепенно. В детском и юношеском возрасте важно не перегружать голос большими голосовыми нагрузками, а подросткам не петь в период мутации. После мутации взросление начинается постепенно. Сначала идет послемутационный период, примерно с 16 до 19, 20 лет, затем организм и его голосовой аппарат укрепляется, развивается и окончательно формируется, где-то к 23–25 годам, а в некоторых случаях и позже. У девочек подростков, которые продолжали хотя бы эпизодически петь в период мутации и не берегли голос в после мутационный период, окончательное формирование голоса, как правило, затягивается до 29–30 лет и с большими голосовыми потерями. Поэтому педагогу вокала или хормейстеру важно учитывать возрастные особенности певца-солиста или хориста и соответствующим образом подбирать приемы и методы обучения, наряду с и вокально-хоровыми упражнениями.

Данный принцип связан с принципом доступности обучения. Дирижер, регент подбирает те упражнения и формы

работы с хором, которые могут дать наилучший результат. Если хористы без музыкальной и вокальной подготовки, то формирование у них навыков многоголосного пения будет еще не под силу. Сначала необходимо научить их открывать рот при пении, технике дыхания, певческой осанке и т. п. Затем можно учиться осваивать унисонное и многоголосное пение.

5.2.4. Принцип психофизической радости, непринужденности и эстетической красоты пения

Стремление к непринужденности ограждает певца от попыток извлекать звуки выше его возможностей.

Д. Е. Огороднов,
педагог, вокала, методист.

От пения я испытываю огромное удовольствие.

Зураб Соткилава,
певец, солист Большого театра.

Сформированный нами принцип преследует цель — подчеркнуть значение для певца-солиста или хориста, чувства внутренней мышечной радости в пении, а так же тот физиологический комфорт и ощущение эстетической красоты от издаваемого звука как при пении упражнений так и произведений.

Непринужденно — значит без насилия, без нажима, а, следовательно, охотно, с удовольствием, но не безразлично, и не вяло, как это бывает у начинающих певцов. Достигается непринужденность многократным повторением одних и тех же движений голосовых органов, разумеется без крика и форсирования звука. Постепенно эти движения голосовых органов певца-солиста или хориста становятся произвольными, у поющего появляется радость от его же пения.

Поэтому любопытно наблюдать за дирижером, регентом, который своими дирижерскими действиями создает психологическую комфортность звучания певческих голосов в хоре,

как важнейшего условия для раскрытия исполнительского образа произведения.

5.2.5. О согласованности между педагогами вокала и руководителем хора. Принцип единства педагогических влияний

Умный певец-любитель, артист всегда охотно будет петь в хоре, не рискуя испортить голос или уронить свое достоинство, но даже участием принесет пользу и честь хору.

И. А. Мельников (1832–1906)

певец, педагог вокала

Нередко учащиеся задают своим педагогам вокала и руководителям хора следующие вопросы: можно ли певцу-солисту петь в хоре, как быть; на хоре, сольфеджио я пою одним звуком (по тембру, по способу звукообразования), а на вокале другим; почему в классе вокала я пою свободно, а на хоре из-за боязни понизить звук, горло напрягается и зажимается и т. п.

Здесь необходимо «единство педагогических влияний», то есть обучающемуся следует объяснить, что задача хора, вокала и сольфеджио разные, а, следовательно, используется разная техника пения. Поэтому, вины преподавателей здесь нет. На вокале учащиеся учатся технике сольного пения. Здесь педагог старается максимально раскрыть индивидуальные качества голоса. На сольфеджо и на хоре учащиеся вынуждены петь несколько другим звуком (по тембру, силе и т. п.) и в другой позиции, чаще высокой, что бы обеспечить чистоту интонации и слитное звучание голосов в хоровой партии и всего хора. В итоге все преподаватели вместе с руководителями хоров делают одно общее дело — подготавливают специалиста высокого уровня, используя, при этом, различные методы работы. Чем дружнее будут работать педагоги вокала и хормейстеры, тем их педагогическое влияние на рост обучающегося будет эффективнее и результативнее. Известно, что там, где педагог вокала и педагог сольфеджио помогают хористам осваивать хоровые партии, там репертуар выучивается значительно быстрее, то есть хормейстер должен согласовать

и корректировать собственную подготовку певцов хора (будущих хормейстеров, регентов) с другими преподавателями. Так, в Одесской государственной консерватории им. Неждановой когда управляли учебным хором профессора К. К. Пигров и Д. С. Загребский «все работало на хор». Например «Реквием» композитора В. А. Моцарта учили на всех предметах: сольфеджио, вокале, дирижировании, чтении хоровых партитур и других дисциплинах. В этом педагогическом ансамбле участвовал ректор консерватории, проф. В. И. Шип, дирижер по специальности, а также педагоги дирижирования, заведующие кафедр и декан. Это был пример, где, по-настоящему, все педагоги, хормейстера, придерживались принципа «единства педагогических влияний». Автору этих строк во время учебы, когда хором руководил ученик К. К. Пигрова профессор Д. С. Загребский, пришлось поучаствовать в этом чудном педагогическом процессе и запомнить его на всю жизнь.

Особенно важно соблюдения данного принципа для педагогов и руководителей хоровых коллективов православных воскресных школ, семинарий, где высота и святость предмета изучения не должны допускать противоречий между педагогами в словах, воспитательных действиях и в личном примере.

5.2.6. Принцип заинтересованности свободы, оптимизма и любви к пению

Ученику не должно быть ни скучно, ни тяжело, что бы он мог раскрыться... Я старалась всегда создавать такую обстановку, чтобы в класс было весело входить, а после пения вновь с нетерпением ждать следующей встречи.

М. М. Мирзоева, (1896–1981)

педагог вокала, профессор Московской консерватории

Углубленное изучение процесса пения, особенно классической и духовной музыки, включая жизнь и деятельность выдающихся певцов, а так же дирижеров и регентов — само по себе занятие интересное увлекательное. В тоже время,

педагог, хормейстер сам должен искать стимулы побуждающие интерес к занятиям, и, вместе с тем, развивать своим ученикам, певцам хора трудолюбие, умение преодолевать трудности.

Известный учитель-исследователь, В. А. Сухомлинский писал: «Стремитесь к тому, что бы ученики сами открывали источники интереса. Что бы в этом открытии они чувствовали собственный труд и успех...¹» Опытные педагоги, дирижеры, готовясь к занятиям, стремятся сами и побуждают этому учеников, певцов хора узнать какие-то интересные факты, из жизненного и творческого пути известных певцов, дирижеров, композиторов. Важно, чтобы педагог умел так поставить проблему поиска знаний, чтобы неинтересное стало интересным, то есть «любую проблему превратить в затею творческую». (К. Станиславский).

Известный болгарский дирижер Б. Бочев считал, что вокально-хоровые навыки и техника пения усваивается певцами хора, особенно детьми, легко и непринужденно тогда, когда они захотят ее усвоить, заинтересованность — наиболее необходимое качество при обучении пению.

Некоторые опытные педагоги, дирижеры, ждут учащегося на занятие как на праздник, что является очень стимулирующим фактором. Другие относятся к уроку как музыкант-исполнитель к концерту, с волнением, оптимизмом на успех и т. п. Главное не разочаровать ученика в занятиях, в профессиональном знании своего дела.

Обычно, вначале обучения или на первых репетициях хора все хотят учиться петь, но, постепенно, интерес к занятиям падает из-за недостаточной компетентности руководителя хора, методов обучения, а так же психологической несовместимости педагога и учащегося, если педагог не будет над собой работать. Но здесь следует не забывать, что современные ученики, студенты, которые считают себя слишком самостоятельными, часто нуждаются в доброй «няньке» и внимательном опекунстве. И если педагог или руководитель хора, будучи профессионалом своего дела, еще и хороший воспи-

¹ Сухомлинский В. А, Сто советов учителю.— Киев, Рад. школа, 1964, с. 66.

татель, по-отцовски помогает своим ученикам, то этим он еще больше повысит интерес к занятиям и к хоровому пению вообще.

Вокально-хоровые занятия должны быть систематическими и усложняться постепенно (принцип постепенности). Занятия во время каникул не желательны. Ф. Шаляпин, Р. Пирогов, С. Лемешев считали, что певец любого возраста (а тем более ребенок) должен один раз в год отдохнуть от пения не менее одного месяца, что бы затем опять голос звучал светло, насыщенно и выдерживал необходимые голосовые нагрузки. Для детей такие каникулы должны быть чаще и более продолжительны по времени, примерно 2–3 раза в год, а летом не менее двух месяцев. Об этом еще русский вокальный педагог А. Варламов (который сам потерял певческий голос из-за пения во время мутации) писал, что нужно «Петь, понемногу за раз и благоразумно сменять упражнения отдыхом». Как правило, после отдыха интерес к занятиям восстанавливается.

Особенно, следует быть внимательным педагогу или хормейстеру к учащимся Воскресной школы и певчим церковного хора. Такие занятия для них не должны быть «добровольно принудительными», что бы не привести к отвращению к изучению Закона Божьего или к пению духовных песнопений. Опытные педагоги, регенты, в таких случаях, стараются не ставить оценок на занятиях, а регенты не практиковать сдачу хоровых партий наизусть при изучении репертуара. Здесь важно не забывать, что мы учим не ради знаний и освоения техники хорового пения (хотя это тоже нужно), а ради того, что бы ребенок или взрослый полюбил Православную Церковь, Христа, полюбил церковное пение. Если у ученика не получается с ответом или знанием того или иного песнопения, то вместо плохой оценки лучше сказать: «пока у тебя не получилось, но есть надежда на лучшее...» или «пока ему трудно спеть это место, давайте ему поможем и споем вместе» и т. п.

Это вселяет оптимизм, любовь к пению и к учебе в целом. Руководителю хора надо самому обладать этими качествами. Уверенный тон, приподнятое настроение, красивая уверенная походка, умение показать голосом как спеть то, или иное

место, интересный репертуар очень активизируют творческую деятельность и прививает любовь к этому важному делу.

5.2.7. Принцип доступности и посильной голосовой и исполнительской трудности певцов хора

Умение рационально работать и вовремя в достаточной мере отдыхать гарантирует певцу длительное сохранения голоса...

Л. А. Зарицкий, В. А. Тринос, Л. А. Тринос,
врачи-фониатры

Данный принцип, известен в общей, а так же в вокальной и хоровой педагогике и предполагает путь обучения от простого к сложному. Для юношеского или молодежного хора, где, в основном, ребята после смены певческого голоса («голосовой мутации»), продолжительность хоровой репетиции должна быть умеренной и не превышать больше двух раз в неделю, по одному часу, с учетом участия хора в вечерних субботних и утренних церковных богослужениях. Выносливость певческого голоса каждого хориста не одинакова и не зависит от общей физической выносливости. Используемые вокально-хоровые упражнения и произведения должны быть не слишком легкими и не слишком трудными. Однако, освоение музыки умеренной технической и исполнительской трудности — стимул роста хорового коллектива. В преодолении таких посильных голосовых нагрузок, хор растет и совершенствуется.

5.2.8. Технику пения и навыки исполнительства осваиваем одновременно. Принцип единства технического и художественного

Сложные исполнительские задачи должны решаться средствами вокала, средствами техники пения.

Д. Е. Огороднов,
педагог вокала, методист

Западные зарубежные вокальные школы предпочитают, что бы ученик на начальном этапе обучения (примерно 1,5–2 года), занимался только вокальной техникой — пел

упражнения и вокализы. Затем в репертуар включаются вокальные произведения. По нашему мнению, такой подход возможен, разумеется, для взрослых певцов, имеющих хоть минимальную общемузыкальную подготовку. Лучше сочетать пение упражнений, вокализов с пением несложных попевок и произведений.

Данного принципа не обязательно придерживаться в хоре. Трудно даже себе представить, чтобы 1–2 года держать хор на попевках и упражнениях, пока хористы не научатся петь. Пение одноголосия и многоголосия, а в церковном пении обиходных и праздничных произведений одновременно развивает не только вокально-хоровую технику, но и навыки исполнительства, включая творческое мышление, воображение и художественный вкус хориста или певца-солиста.

5.2.9. Принцип преемственности в обучении

Необходимо стремиться к полной преемственности на всех этапах музыкального и вокального обучения.

Н. А. Ветлугина,
профессор, член Академии Пед. Наук. СССР

Услышанное у лучших певцов надо запечатлеть не для того что бы повторять, а для того что бы забыть и спеть лучше.

Ф. Шаляпин,
выдающийся русский певец.

Самые элементарные навыки пения, усвоенные в детском саду, в общеобразовательной и музыкальной школе (форма и степень открытия рта, певческая осанка, дыхание, и т. п.) можно использовать на последующих этапах обучения, включая и в зрелом возрасте, если эти навыки усвоились правильно, без голосовых нарушений.

Принцип преемственности находит свое научное обоснование в учении академика И. П. Павлова о динамичном стереотипе. Раннее приобретенное не только не утрачивается, а, вступая в систему новых связей, приобретается и укрепляются

ся новые знания и навыки. То есть, раннее усвоенное в детстве или зрелости, пусть даже у другого педагога, регента, следует не отбрасывать, а корректировать и совершенствовать далее. Примерно то же происходит в исполнительском хорошем искусстве. Когда слушаешь высокопрофессиональные коллективы, будь-то светские или церковные, находишь, что их дирижеры, регенты хорошо умели воспользоваться достоинствами своих предшественников и дополнить их исполнительское искусство свежими собственными находками, чтобы исполнить эти произведения еще лучше.

5.2.10. Принцип перспективности

Перед ним развернули такие перспективы, от которых у него захватывало дыхание.

А. Б. Чаковский,
писатель

(из произведения «У нас уже утро»)

Хоровое, как и сольное обучение пению детей и взрослых следует строить с учетом не только сегодняшнего, но и завтрашнего дня. Для детей и подростков это сохранение певческого голоса, после голосовой мутации, а для взрослых, на весь их период творческой деятельности. Такого подхода следует придерживаться не только по отношению к вокально-одаренным певцам, но и всем, особенно к детям и подросткам. Последним часто не везет с педагогами и хормейстерами, стремящимися «выжать» из хориста такого возраста все что можно. Данные специалисты действуют по принципу: «Куй железо пока горячо». Не случайно бытует мнение, что певческий голос дается человеку один раз — в детстве или в зрелости. Однако, это утверждение не должно стать аксиомой. При умном, умеренном использовании голосовых ресурсов, в детстве воздержание от пения в период мутации (от 13 до 15 лет), щадящий голосовой режим в послемутационный период (с 16 до 19 лет) и пение без голосовых перегрузок в зрелости не будет грозить преждевременной потерей певческого голоса. Для этого, как говорят опытные мастера пения, сле-

дует пользоваться процентами своего голоса, а не всем своим голосовым капиталом.

Для этого дирижер, регент должен хорошо знать законы охраны певческого голоса, не перегружать певцов хоровыми репетициями и при необходимости опираться на советы врачей-фониатров.

5.3. Принцип прочности усвоения вокально-хоровых навыков

Ошибочно думать что приобретенные качества звучания хора — неизменны. Для прочного их освоения коллектив должен работать повседневно и неустанно.

В. Г. Соколов,
хоровой дирижер

Данный принцип является одним из ведущих в методике хорового обучения. Хоровой дирижер Н. М. Данилин при работе с хором ни одного действия студента не допускал, если оно не было осмысленно, осознано и прочно освоено. Примерно так же строили работу с хором профессора Одесской государственной консерватории К. К. Пигров и его ученик Д. С. Загребский. Так, студенты старших курсов большую часть произведений пели наизусть, интонационно чисто, стройно и выразительно. В репертуар хора входили самые сложные произведения мировой классики, включая «Реквием» В. А. Моцарта, произведения Д. Верди и другие. Прочности усвоения знаний и навыков способствовали: эффективные методы работы руководителя хора, помощь преподавателей дисциплин вокально-хорового цикла и активность самих студентов, особенно старших курсов. Все произведения из репертуара хора, в особенности сложные места, дополнительно отрабатывались на сольфеджио, дирижировании, на вокале, и при самостоятельной работе. Прочности освоения произведения способствует сознательное его впевание, как в целом, так и по частям, включая и работу над чистотой и выразительностью звучания отдельных аккордов и их целых последовательностей. Мы,

как и другие опытные хормейстера, включаем пение таких гармонических созвучий в хоровые распевки. Здесь важно отрабатывать не только чистоту звуковысотной интонации, но и ее выразительность, согласно задуманной интерпретации всего произведения. Тогда освоение будет творческим с элементами новизны и, вместе с тем, уверенным и прочным. Импровизационные изменения дирижером темпа, динамики или других выразительных средств во время пения хора в храме или на концерте, не будет для хористов чем-то непредвиденным, а будет способствовать «освежению» хорового звучания. В этом смысле можно говорить о так называемой «подвижной прочности» освоения произведения. То есть даже при идеальном — прочном знании и практическом освоении партитуры дирижером и хором, все же остается место для относительных изменений выразительных средств. Прочность в исполнительском процессе не должны быть некой застойной категорией. Однако, по началу, произведение должно быть хорошо выученным и впетым.

5.3.1. Научные знания — как важные «помощники» певцу и дирижеру хора. Принцип наблюдательности, анализа и обобщения

Современный педагог, человек — грамотный. Он знаком с акустикой и физиологией голоса. Все ему нужно, что бы управлять «живым музыкальным инструментом» — голосом певца.

В. П. Морозов,
профессор, автор книг и статей
по изучению голоса и слуха певца

Педагогические наблюдения дирижера, регента за ростом коллектива, за отдельными учащимися, а хористов за ростом своих сверстников, певцов старшего возраста, обостряет и развивает слух, обогащает их жизненный и музыкальный опыт. Но, больше всего общему музыкальному развитию способствует слушание исполнения других хоровых коллективов и певцов-солистов разного возраста. Современный руководи-

тель хора, должен интересоваться, изучать, и делиться со своими учениками о новых методических находках и научных открытиях технологии пения.

Термин «музыкальная наблюдательность» упоминается в трудах академика Б. В. Асафьева. Наблюдать любой вид искусства, включая и пение, — значит уметь воспринимать, анализировать и делать полезные выводы. В хоре такую работу должен организовать и направлять его руководитель. Так, при прослушивании одного и того же произведения в исполнении различных хоровых коллективов, учащимся можно предложить особо обратить внимание на какое-либо выразительное средство (акустику, динамику, тембр), а затем проанализировать как этим композиторским средством воспользовались разные исполнители, и как это повлияло на качество пения.

5.3.2. Учитесь работать самостоятельно!

Принцип активности и самостоятельности

Педагог должен в течение долгого времени показывать ученику как надо работать и заставлять, хотя бы немного, учить при себе, следя за качеством работы учащегося...

С. И. Савшинский,
профессор Ленинградской консерватории.

Педагог, растревожив фантазию, воображение ученика, должен заставить его самостоятельно искать и находить свое решение и, как говорил Р. Шуман, лишь указывать дорогу ученику, а не бежать всюду рядом.

Б. Я. Землянский,
педагог-пианист,
профессор Московской консерватории

В педагогике существует известная аксиома, что активность ученика в обучении помогает ему прийти к самостоятельности. То же происходит в сольном и хоровом пении. Задача педагога, хормейстера — создать условия для проявления творческой активности и самостоятельности. Для этого, учащимся, певчим хора поручается самим решать какие-либо

практические задачи: разобрать мелодию, эскизно выучить хоровую партию разучиваемого или предстоящего к разучиванию произведения; отдельно поработать над выразительностью словесного текста произведения и т. п.

В свою очередь педагог, хормейстер должен проводить занятие так, чтобы обучающимся или певцам хора самим захотелось самостоятельно работать.

Чем больше таких энтузиастов в хоре, тем легче работать его руководителю, и тем лучше результат.

Глава VI.

Методы подготовки хоровых дирижеров, регентов

Профессия регента, как и дирижера светского хора сложна, многогранна и специфична. Каждый из них создает свой хор, обучает его, поддерживает в нем организационную и вокальную форму. Такой специалист, независимо от места работы и масштаба деятельности, должен быть интересной личностью, максимально увлеченным музыкой и пением, любить свое дело, любить людей, с которыми приходится работать, быть страстно охваченным идеей и желанием научить их петь.

Как правило, большего успеха в работе добиваются те дирижеры, которые имеют не только талант музыканта, знатока хорового дела, но и талант вокалиста, педагога, воспитателя, администратора и психолога, умеющего выстроить творческую мысль коллектива.

Специфика работы хорового дирижера имеет ряд и других особенностей. Если пианист, трубач или скрипач непосредственно «общается» со своим музыкальным инструментом, извлекая из него музыкальные звуки, то у дирижера такой возможности нет, и это создает дополнительную сложность. Пусть он будет «трижды» великий музыкант, у которого «живет музыка внутри» него, но если он не умеет передать это хору и выразить ее через хор, то слушатель это не услышит и по достоинству не оценит. Поэтому дирижерская техника, мимика, жест, слово помогают дирижеру не только выразить все свои исполнительские намерения, интерпретаторские замыслы, но и непосредственно влиять на хоровой коллектив. Для этого дирижер должен уметь включаться в музыку раньше, чем она зазвучала в хоре и становиться перед хором уже с выношенным, созревшим планом работы над хоровым произведением.

Освоение дирижером партитуры осуществляется в отсутствии хористов. Это несколько затрудняет представление дирижера о реальном звучании хора, но зато не мешает ему заранее сложить четкий план репетиций. Успех работы дирижера, регента решающим образом зависит от его умения внутренним слухом представить звучание хора, как в целом, так и фрагментарно, включая каждый аккорд, мотив, фразу, тембральную окраску каждой партии. Умение озвучивать партитуру внутренним слухом — необходимое качество дирижерской профессии. Здесь следует помнить, что полноценное исполнение хорового произведения возможно только при наличии взаимообоюдного истинно творческого сотрудничества с дирижером. В свою очередь, чтобы дирижер не был простым отбивателем тактов, он должен владеть быстрой реакцией, быть решительным, уметь передавать хору свои творческие намерения и ощущения, воспринимать и направлять все чувства, мысли хористов в творческий процесс.

Необходимо, чтобы и хористы ощущали, чем дирижер взволнован, каковы его художественные намерения и т. д. Совместные намерения дирижера, регента передаются слушателям, а в церкви ее прихожанам. Такой дирижер, регент излучает вокруг себя живительную силу музыкального искусства.

Важно, чтобы каждое его слово обучало и проповедывало. Вместе с тем, регент должен создавать и поддерживать порядок и дисциплину в хоре.

6.1. Руководитель хора как педагог и воспитатель

Большое значение имеет педагогическое искусство дирижера, регента. В практике хорового пения сложилось такое понятие как, концертный дирижер, то есть руководитель хора, который хорошо показывает себя при публичных выступлениях, но плохо выполняет «черновую работу» с хором, и не всегда продуктивно, за короткое время может научить хористов необходимым певческим и исполнительским навыкам. Часто такие дирижеры не укладываются в отведенное время для репетиций и нередко произведения остаются недоученными. Хорошо, когда дирижер, регент хорошо умеет работать с людьми, в данном случае с певцами своего хора. Практика показыва-

ет, что многие талантливые учащиеся, так и не смогли более полно реализовать свои способности и состояться как дирижер хора, регент из-за чрезмерно крутого нрава, вспыльчивости, и неуравновешенного темперамента. Для регента особые требования. Хорошо, когда в хоре певцы «оцерковленные» и поют по своим внутренним духовным побуждениям.

6.2. Подготовка будущего дирижера, регента посредством его пения в хоре

Как пианиста нельзя учить играть на инструменте плохого качества, так и дирижера нельзя воспитать на звучании плохого хора.

К. К. Пигров,
выдающийся хоровой дирижер, профессор

Дирижер хора или регент не сможет стать высококвалифицированным специалистом, если он не поет хотя бы несколько лет в хорошем учебном хоре.

Теоретические и практические знания, полученные им на уроках сольфеджио, гармонии, вокалу, хороведению реализуются на хоре. Если по гармонии, сольфеджио студент или учащийся колледжа слушает всевозможные гармонические сочетания звуков в фортепианном звучании, то здесь он слышит их в виде хоровой звучности. Если учащемуся на занятиях по вокалу, по хороведению говорили о дыхании, о культуре звука, об особенностях сольного и ансамблевого пения, о строе, интонации, то на хоре он сталкивается с этим практически. Особенно близка взаимосвязь хорового класса с классом дирижирования, где учащийся получает предварительную подготовку работы с хором. Такая подготовка осуществляется с участием пианистов-концертмейстеров и разумеется педагогов-дирижеров. Это дает возможность будущему дирижеру, регенту хора осваивать начальные азы техники дирижирования, ознакомиться с хоровыми произведениями различных авторов. Однако, будущему хормейстеру недостаточно иметь только мысленное представление о звучании хора. Необходимо получить навыки пения в хоре, знать то, что ему сле-

дует требовать от хористов. Поэтому знания, получаемые в классе дирижирования и на других дисциплинах вокально-хорового цикла, далеко неполные, нужна практика.

Учебный хор для практики дирижеров, регентов должен обладать высокой культурой хорового пения. Его руководство должно быть поручено опытному специалисту — дирижеру. Студентам, учащимся, поющим в хоре, время от времени педагоги должны давать показательные образцовые уроки.

Перед выходом к работе с хором учащиеся-практиканты должны хорошо проконсультироваться со своим педагогом по дирижированию и с руководителем хора, наметить возможные трудности и способы их преодоления. Затем, необходимо проанализировать этот урок совместно с педагогом и учащимися-практикантами, чтобы не повторять ошибок на следующих занятиях. Неплохо отдельным студентам поручать делать в устной или письменной форме рецензии на проведенный урок того или иного практиканта. Если рецензия устная (пусть самая краткая, в объеме 2–3 предложений), то ее следует запротоколировать в отдельную тетрадь по педагогической хоровой практике. Это, своего рода, «летопись» творческой деятельности хора, приучающая критически воспринимать и анализировать результаты работы. В период учебы, очень хорошо помимо учебного заведения иметь любительский хор для приобретения практического опыта.

6.3. Развитие музыкального слуха дирижера, регента. О гармоническом внутреннем, стилевом и других разновидностях слуха

Только пение голосов партитуры и аккордовых созвучий дает дирижеру подлинное знание музыки и навыки чтения партитуры глазами...

М. Ипполитов-Иванов,
русский композитор,
хоровой дирижер, профессор

Будущему дирижеру, регенту кроме систематической работы, проводимой в специальном и хоровом классе, необходимо постоянно развивать свой слух, как в вокальном так

и в интонационном, гармоническом и в стилевом направлениях. Без постоянной тренировки даже хорошо развитый слух засоряется. Слышание фальшивого пения, раздражающие шумы и помехи, игра на расстроенном инструменте — все это портит слух. Необходима постоянная гимнастика слуха, состоящая хотя бы из нескольких упражнений:

1) пение упражнений в различных тональностях и ладах без сопровождения и с тщательной проверкой чистоты интонирования звуков (по камертону);

2) пение и игра на фортепиано с листа хоровых произведений различных стилей и жанров;

3) чтение вокальной и хоровой музыки внутренним слухом, начиная от простых одноголосных мелодий и кончая сложным полифоническим многоголосием.

О развитии гармонического слуха

Если хорошо развитый мелодический слух позволяет различать и воспроизводить высоту звука, то гармонический слух позволяет узнавать и воспроизводить гармонические созвучия и участвовать при воспроизведении многоголосной музыки: пении в хоре, ансамбле, игре в оркестре и т. п.

Обычно, певец поет то, что он слышит. Саморазвитие слуха и певческого голоса процесс взаимодополняющий. Развитие певческого голоса развивает музыкальный слух (включая все его компоненты), также как и развитие музыкального слуха улучшает пение.

Нередки случаи, когда учащийся музыкальной школы, колледжа и даже музыкального вуза, пытаясь на слух определить звучание того или иного аккорда, сначала пропевает его голосом. Некая польза в этом есть, но более эффективный метод развития гармонического слуха — это умение определять аккорд по звуковой окраске. Здесь следует обратить внимание на то, что «дружественные» звуки (консонансы) звучат мягко, согласованно, а звуки «недружественные» (диссонансы) вызывают напряжение.

Вторая особенность гармонического слуха — это умение слышать и воспринимать звуки в ладу и вне лада, то есть уметь

определять функциональное значение аккорда. Известно, что в каждой тональности свой порядок аккордового «соподчинения», где главными являются тризвучия тоники, субдоминанты и доминанты. Остальные аккорды — III, V и VIII ступеней — менее устойчивые. Волевые стремления и попытки учащегося правильно определить аккорд способствуют развитию гармонического и внутреннего слуха. Для этого полезны и другие упражнения:

1) сравнивать и определять лучшие по качеству звучания отрывки из произведения (музыкальные фразы, или куплет песни), пропетых учителем, хормейстером, отдельными певцами или различными группами хора;

2) мысленно пропеть звук музыкальной фразы, одновременно артикулируя («немая» артикуляция) и одновременно слушая ее в исполнении учителя или игре на музыкальном инструменте.

Вслушиваясь в голос учителя, дирижера или хориста учащиеся мысленно подпевают ему. Беззвучная артикуляция активизирует работу голосовых органов и моделирует желаемое звучание в сознании поющего. Последующее пропевание вслух, как правило, звучит намного лучше.

Так, постепенно руководитель хора формирует и закрепляет звуковой эталон, необходимый для дальнейшей работы с хором.

Тем не менее, некоторые дирижеры, регенты считают, что для развития музыкального слуха и его разновидностей (гармонического, вокального, внутреннего и др.) необходимо нужны дополнительные виды занятий. Это можно осуществлять на хоровых репетициях. Например, во время разучивания произведения, одна хоровая партия отрабатывает отдельный элемент хоровой звучности (ритм, интонацию), а остальные следят по нотам. Здесь главное для хористов перебороть инерцию слуховой пассивности. Как правило, в таких репетиционных эпизодах одни поют, другие разговаривают или занимаются другими посторонними делами. В лучшем случае, смотрят в ноты, и мало что там видят. Их внимание рассеянно.

Когда же дирижер приучит хористов активно следить по нотам, за звучанием хора, чтобы каждый, при необходи-

мости, мог пропеть не только свою, но и любую другую хоро-
вую партию, тогда польза от таких занятий увеличивается.
Этому виду деятельности на хоре большое значение прида-
вали дирижеры и регенты Одесской хоровой школы пения:
К. К. Пигров, Д. С. Загорецкий, В. И. Шип и др.

Важно, чтобы на репетициях, при работе с одними хоро-
выми партиями, остальные хористы не просто просижива-
ли, а слушали их пение, анализировали, мысленно подпева-
ли голоса партитуры, то есть, певцу хора необходимо всегда
стремиться решить определенную задачу.

Как известно, очень развивает внутренний слух пение
аккордов и других гармонических созвучий по вертикали
и горизонтали. Разумеется, что здесь без домашней самосто-
ятельной работы не обойтись. Но в хоре, этот навык можно
совершенствовать и закреплять, внимательно вслушиваясь
в звучание других голосов.

Развитию вокального, гармонического и других компо-
нентов музыкального слуха способствует концентрация вни-
мания на внутренних ощущениях. Обычно, на начальном
этапе обучения внимание певцов больше направлено на слу-
ховые, а, позже, на внутренние мышечные и вибрационные
ощущения. Данные ощущения следует запоминать. Необхо-
димо учиться анализировать и запоминать хоровое звучание
при каждой удачно спетой ноте, фразе или гармоническом
созвучии, чтобы затем использовать наработанный опыт при
пении других произведений.

О понимании стилевого слуха в хоровом пении

Этот вид слуха дирижеру и регенту очень нужен. Знаком-
ство со стилями облегчит ему ориентацию в специфических
и мелодических оборотах того или иного композитора, подбо-
ре репертуара, при обработке хоровых произведений и т. п.

Само понятие стиль очень многогранное. Стиль в музыке,
как и в других видах искусств, представляет вид художествен-
ного единства, то есть повторяющихся характерных призна-
ков. Можно говорить об историческом стиле, интернацио-
нальном, национальном стиле, стиле определенной школы,
индивидуальном стиле — композиторском, исполнительском,

церковном стиле и т. п. Но во всех случаях наблюдается художественное единство, которое может проявляться в музыкальном языке, применении характерных средств выразительности, (в гармонических созвучиях, мелодических оборотах, ритме, ладе и т. д.), в образном строе, тематизме, форме произведения и в других средствах. Можно сказать, что стиль в творчестве композитора и исполнителя — это совокупность повторяющихся выразительных средств и приемов, характеризующих образ вокального или хорового произведения.

Творческий стиль композитора создает основу для формирования исполнительского стиля. Изучение творчества композитора и исполнительских хоровых традиций поможет начинающему дирижеру, развить стилевой слух, музыкальный вкус, сформировать свой исполнительский стиль и передать это понимание хору.

Для регента очень важно понимать и ощущать особенности церковного стиля пения. Из истории мы знаем, что на Западе существовал строгий церковный стиль хорового пения эпохи Возрождения (15–16 вв.), основанный на диатонических и мелодических ладах. Ярким представителем этого стиля является композитор Палестрина.

В пении Русской Православной Церкви, сформировался свой стиль пения. С принятием Христианства по византийскому образцу музыка стала вокальной, подчинялась системе осмогласия, где долгое время (XII–XVII век) господствовал знаменный распев. Ныне он сохранился у старообрядцев и в некоторых православных храмах. С появлением многоголосного строчного партесного пения (17 век) появляются новые авторские и местные распевы, среди которых выделяется Киевский, Болгарский и Греческий распев. Развитию хорового пения в России и выработке своего композиторского и исполнительского стиля, способствовали хоры Патриарших певчих дьяков, Придворной певческой капеллы в Петербурге и Синодального хора в Москве.

В конце 19 и в начале 20 века в творчестве А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, М. М. Ипполитова-Иванова появились новые принципы обработки старинных распевов. Вершиной развития церковного композиторского хорового творче-

ства этого времени считается «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всеношное бдение» Рахманинова.

Развитие стилевого слуха каждого дирижера, регента будет зависеть от знания и понимания им особенностей различных церковных и светских напевов их гармонизации. При этом, очень хорошо делать сравнительный анализ исполнения хоровых произведений различными коллективами. Например, пение одних и тех же произведений духовных композиторов (Бортнянского, Чеснокова, Кастаньеского и др.) светскими и церковными хорами будет значительно отличаться, и производить различное воздействие на слушателя. Это различие проявляется уже при гармонизации хоровых напевов тем или иным автором, применением им характерных аккордовых созвучий, мелодических оборотов, остроты ритма, динамики и т. п. Ведь нередки случаи, когда церковную хоровую музыку одних и тех же авторов исполняют хоровые коллективы Православной Церкви и исполнители других конфессий (протестанты, баптисты, униаты и т. п.) и мы находим яркое отличие в понимании стиля и внутренней сущности этой музыки. Как правило, слушатель воспитанный на исполнительских традициях православной вокально-хоровой музыки, подобные «новшества» уже положительно не воспринимает.

6.4. О развитии организаторских способностей руководителя хора

Певцы учебного хора — это будущие дирижеры хоров, регенты. За время учебы им необходимо приобрести не только специальные хоровые навыки, но и научиться работать с людьми, чтобы затем самим организовать хор. Поэтому дирижеру хора, важно не забывать, что каждый его хорист есть личность мыслящая, чувствующая, стремящаяся к максимальному проявлению своих способностей, которых не следует бояться, а всячески развивать и способствовать их реализации во всех направлениях.

Для этого опытные дирижеры и регенты учебных хоров практикуют следующие формы работы:

— поручают как можно большему числу хористов исполнение сольных эпизодов и запевов;

— используют малейшую возможность поощрить того или иного хориста, отметить его вниманием за хорошую, чистую интонацию, чувство ансамбля, артистизм, активность, организаторские способности и т. д. Другие дирижеры отмечают успехи учащихся в теории музыки, сольфеджио, за организаторские способности при подготовке хора к концерту, к проведению экскурсий, семейных вечеров. Третьи поручают певцам хора чтение докладов по истории хоровой музыки, а также на литературные, исторические или общественно-политические и религиозные темы.

Главным фактором в раскрытии индивидуальности каждого хориста широкий, разнообразный и интересный репертуар хора, вовлекаясь в который каждый исполнитель стремится выразить себя в общем ансамбле. Многие зависят от дирижера хора. Если это талантливый педагог-музыкант (а он должен быть таким), то все учащиеся ему подражают, учатся у него всему, но больше всего хоровому делу. Нам неоднократно приходилось наблюдать как студенты регентских училищ или музыкальных вузов, всегда отстаивают свой хор, свой творческий коллектив, хорошо отзываются о своем руководителе, подражая ему во всем.

Многие хористы настолько «влюбляются» в свой хоровой коллектив, в произведения, исполняемые в хоре, что поют их на вечеринках, в гостях ради эстетического удовольствия. Этому способствует хорошо поставленная работа в хоре. Так, некоторые дирижеры хоров в музыкальных колледжах, вузах закрепляют музыкальное «опекунство» учащихся, студентов старших курсов за начинающими хористами. Профессор А. Мархлевский во время работы с хором в Винницком музыкальном колледже им. Н. Леонтовича, а позже в Киевском институте культуры постоянно закреплял студентов старших курсов за студентами младших курсов, которые им должны были помогать изучать репертуар хора. Опытный тенор закреплялся за начинающим тенором, сопрано за сопрано и при этом сам, постоянно следил за этим процессом и проверял результат работы. Например, при проверке знания

хористами хоровых партий, во внеурочное время, студенты старших курсов обязательно должны были присутствовать и объяснять причины успехов и неудач того или иного начинающего хориста, предлагать возможную ему методическую помощь и т. д.

Возможны и другие формы работы, но главное, чтобы они положительно способствовали формированию специалистов данного профиля.

6.5. Концертмейстер как помощник дирижера

Я учусь почти у каждого, с кем играю.

Дж. Мур,

англ. пианист и аккомпаниатор

Во время обучения в колледже, вузе или в регентском училище будущий дирижер хоровую подготовку проходит с участием педагога по дирижированию и концертмейстера. Следует заметить, что хороший аккомпаниатор, (он же и концертмейстер, от фр. *accompagner* — «сопровождать»), который не только исполняет произведение с певцом, хором, но и работает с ними на репетициях, участвует в разработке плана исполнения произведения перед слушателями, то есть намечает его интерпретацию, вникая, при этом, в каждую мелочь, в технологию ансамблевого звучания в целом. Не случайно концертмейстером еще называют ведущего хорового певца, ответственного за хоровую партию.

Умение грамотно, выразительно аккомпанировать исполнителю (хору, солисту) — явление не из частых. Искусство аккомпанирования это особый природный дар, которым владеет далеко не каждый, даже профессиональный пианист. Аккомпаниатор, а точнее концертмейстер хора, должен быть не только хорошим пианистом, но и свободно читать с листа, быстро ориентироваться в специфическом репертуаре, уметь на фортепиано передавать тембры певческих голосов каждой хоровой партии (и даже отдельных голосов), характеры их звукоизвлечения, имитировать их звучания в верхнем и нижнем регистре, уметь пользоваться правой и левой pedalю, но, самое главное, «не мешать» хору петь и своей

игрой поддерживать звучание хора. Хороший концертмейстер выполняет все требования и указания как зрелого мастера, так и дирижера-ученика, поэтому концертмейстер не имеет исполнительской воли. Многие пианисты считают свою роль вполне естественным явлением, другие (лидеры по природе) с этим несоглашаются и у них часто с учащимися и с педагогом по дирижированию возникают непонимания и споры, что мешает работе.

Известный английский пианист и концертмейстер Дж. Мур писал, что, «аккомпаниатор должен быть гибким, тогда он увидит, к своему удивлению, что одна и та же простая пьеса имеет сто различных способов исполнения». ¹ И далее автор замечает, что «когда ансамбль не ладится (с солистом, оркестром, хором)... я иду на компромисс... И если партнер настаивает на своей интерпретации, и из чувства уважения к нему я полностью капитулирую, сознавая, что его идеи родились из внутренних убеждений и ни в коей мере не могут быть абсурдными». ² Примерно то же происходит в классе дирижирования или на репетиции хора. Если ученик с согласия педагога или дирижера трактует произведение по-своему, а концертмейстер играет чуть иначе, то такие репетиционные занятия начинаются с воспитания концертмейстера, ибо без обоюдной согласованности невозможно добиться хороших результатов на уроке, а тем более на хоре.

Занятие в классе должны как можно больше напоминать репетицию хора, где хористы могут ошибаться, петь неточные ноты, не соблюдать нужную динамику, тембр и т. п. Поэтому некоторые педагоги считают нужным самому или с помощью концертмейстера при исполнении произведения играть учащемуся неточные ноты, динамику штрихи, чтобы он учился сам распознавать и контролировать правильность их выполнения. То есть, при заблаговременной договоренности педагога и концертмейстера в классе создается обстановка, предваряющая репетиционный процесс в хоре, где ошибки такого рода будут возможны.

¹ Мур Дж., Певец и аккомпаниатор.— М.: Радуга, 1987, с. 27.

² Там же, с. 97.

Особенно помогает такой прием как контроль над правильным темпом. Концертмейстер по руке учащегося или самостоятельно может взять темп — быстрее, медленнее и т. п. В таком случае ученик-дирижер либо слепо следует взятому темпу либо просит взять другой темп, прибегая к жесту и помощи слова: «Можно еще раз, по руке»; «Следите за моей рукой»; «Следите за отклонением темпа, который даю я» и т. п.

Концертмейстер также помогает ученику и педагогу отрабатывать дирижерскую волю. Для этого он играет по нотам менее известную хоровую партитуру, а ученик дирижирует, пытаясь почувствовать, и «нащупать» сильную и слабую долю, размер, ритм, а затем повести за собой. Такие упражнения нужны не всем, но многим. Они очень помогают выработать исполнительскую волю в управлении хором.

Учить партитуру следует в медленном темпе, но учиться четко держать ритм и приучать к этому начинающих дирижеров, регентов. Практика показывает, если ученик научился хорошо работать в классе дирижирования с концертмейстером и «воображаемым» хором, он будет лучше работать с реальным хором на репетициях, и лучше управлять им на концертах или храмовых Богослужениях.

Глава VII.

Методы работы над партитурой в классе дирижирования

7.1. Этапы освоения партитуры на фортепиано и пение голосов

Все чего дирижер по-настоящему добьется от своего голоса и фортепиано, он достигнет в хоре.

С. Казачков,
дирижер хора, профессор

Домашняя работа над партитурой начинается с мысленного, зрительного и слухового знакомства с ней (возможно через прослушивание звуковой записи). Но наиболее эффективный путь ознакомления и изучения партитуры, с помощью фортепиано, сначала полное ее проигрывание, а затем по частям. Игра должна быть максимально выразительной, с соблюдением всех авторских ремарок: нюансов, динамики, темпа и т. п. Во время игры важно проследить движение каждого голоса, стремиться услышать внутренним слухом звучание функциональной взаимосвязи отдельных интервалов и аккордов. Дирижуя, играя и пропевая отдельные голоса и аккордовые созвучия партитуры, дирижер, регент постепенно начинает ощущать музыкальную форму произведения и контуры его цельности. Возникает «каркас здания» на основе, которого зарождается идея исполнения, представление того, как данное произведение будет звучать в хоре.

Ошибка учащихся — играть партитуру на фортепиано по-инструментальному, а не по-хоровому. Но это можно исправить. Для этого необходимо потрудиться над тем, чтобы звукоизвлечение на фортепиано было плавным, глу-

боким и певучим, особенно на выдержанных звуках партитуры. Бас, должен звучать чуть-чуть ярче, как главный звук в аккорде, представляющий фундамент хора. Голос, удваивающий бас, должен звучать в два раза тише. Музыкальный инструмент нужен не только для хористов, но и для самого руководителя хора. Однако, чем качественнее осваивает хор произведение, тем реже обращение к инструменту. Тем не менее, музыкальный инструмент очень хорошо помогает осуществлять как хоровую, так и вокальную работу в хоре, включая и индивидуальное развитие голоса каждого хориста. Стремясь к плавности звуковедения, ученик знает, как трудно заставить рояль «запеть». Для этого необходимо научиться слушать и слышат, как тянется звук, научиться ощущать и понимать развитие музыкальной мысли автора произведения.

Существует выражение «вокальная связность звука». Этому навыку учатся музыканты-инструменталисты у вокалистов. Играть на фортепиано «по-хоровому» значит максимально соблюдать необходимые для певцов цезуры, взятия дыхания при доминирующем звучании басового голоса и т. п. Непрерывность звучания должна осуществляться пальцевым legato, быстрым «перехватыванием» аккордов и задержания на клавиатуре хотя бы одного звука предыдущего созвучия (если позволяет расположение аккорда) и при минимуме педализации. Отрывается рука от клавиатуры, в основном, при наступлении цезур. Поднимать же руку высоко перед каждым аккордом и сохранять связность звучания только педалью — нежелательно.

Отдельные педагоги учат своих учеников умению передавать мимикой, взглядом настроение исполняемой музыки на фортепиано, ее мгновенные изменения, динамики приближение к кульминации и т. п. При этом учащийся должен уже во время игры на фортепиано проявить свои индивидуальные качества хорового руководителя, свое отношение и понимание исполняемого произведения. То есть, во время игры партитуры нужно учиться передавать все мысли и чувства, навеянные исполняемой музыкой. Н. М. Данилин, как замечает артист его хора В. И. Лебедев (позже ставший реген-

том и дьяконом), когда играл партитуру, то, казалось, что звуки непосредственно исходят от него, а не от инструмента. При этом, как и многие и другие известные дирижеры, Н. Данилин во время игры на фортепиано так плавно соединял звуки, что, казалось, будто водят смычком: пальцы не отрывались от клавиатуры, не чувствовалось удара, звучание было очень певучим...¹

Не случайно, некоторые дирижеры, регенты, когда долго не удается с хором добиться желаемого звучания, особенно плавности звуковедения во время хоровой репетиции, садятся за инструмент и играют партитуру, указывая на отдельные аккордовые созвучия, как они должны звучать в хоре. Этот метод очень эффективен, но для этого, руководитель хора должен не только сам хорошо знать играть партитуру на фортепиано, но и уметь проанализировать и указать на ограниченные возможности данного музыкального инструмента с темперированным строем перед человеческим голосом, способным извлекать звуки в зонном строе, значительно обогащая этим хоровую звучность.

Второй этап освоения партитуры — вокально-слуховой. На данном этапе ученик должен научиться петь голоса партитуры по нотам и со словами; петь аккорды по вертикали; петь отдельные мотивы, фразы, переходя с голоса на голос с одновременной игрой партитуры на инструменте и без поддержки инструмента; петь голоса с дирижированием и без дирижирования.

7.2. Дирижирование партитуры. Вспомогательные упражнения для отработки дирижерского жеста

Дирижерское освоение партитуры в учебном заведении (музыкальном колледже, вузе регентском училище) или при самостоятельной работе осуществляется по определенной технологии. Сначала ученик проигрывает партитуру на инструменте, лучше всего на фортепиано, показывая усвоенные динамические и темповые изменения, наличие куль-

¹ Наумов А. А., Памяти Н. М. Данилина Сб. статей.— М.: Сов. композитор, 1986, с. 207–211.

минаций и т. п. Затем, установив основной размер партитуры, приступает к ее дирижированию. В учебном заведении партитуру обычно играет концертмейстер, а учащийся (студент), под руководством педагога, дирижирует. Первые дирижерские жесты всегда нечеткие, размытые, нет ясного отличия сильной и относительно сильной доли, как, например, 1-й и 3-й доли в четырехдольном размере. Однако, сначала произведение, которое играет концертмейстер, учащийся дирижирует его до конца как может. Отрабатываются вступления и снятия той или иной хоровой партии и всего хора. После того, когда учащийся почувствует музыкальную форму произведения, вникнет в его содержание, начинается отработка четкости и ясности жеста и освобождение зажатости рук.

Для этого педагоги практикуют следующие упражнения:

1. За столом, локти расположены на столе, делать замах и ударить всей рукой и особенно кончиками пальцев по крышке стола. Затем руки медленно поднимаются, расслабляются и опять идет активный замах расслабленной рукой и четкий удар кистями и пальцами рук по столу. Бросок руки завершается ударом, толчком кисти, который еще называют «точкой». Он фиксирует начало доли (Рис. 1). Это упражнение очень эффективно. Уже через 10–15 минут ощутим заметный результат. Упражнения можно выполнять, частично, на уроке, но больше дома.

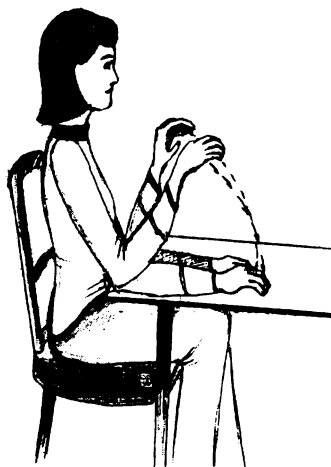


Рис 1.

Вариант данного упражнения можно выполнять стоя с воображаемой подставкой, одной или двумя руками, как указано на рис. 2.

2. При чрезмерной зажатости рук педагоги практикуют упражнения, которые можно назвать как «падающие руки». Учащийся, став ровно и вытянув руки вверх, наклоняется и вместе с наклоном туловища бросает руки вниз. Постояв

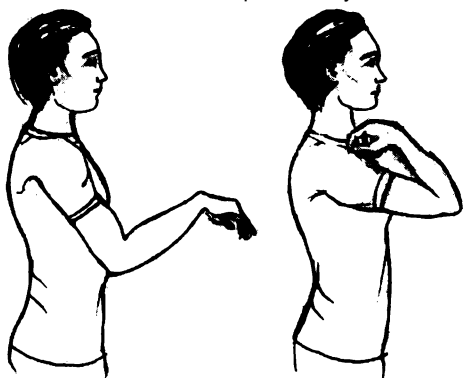


Рис. 2

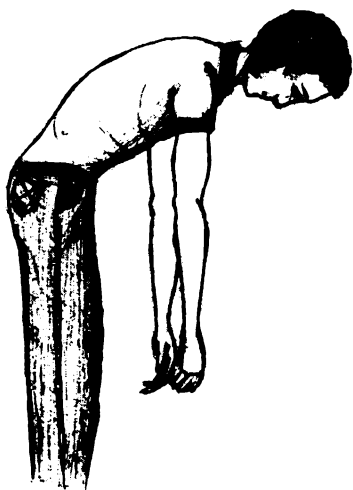


Рис.3

в этом положении с висящими расслабленными руками 5–10 секунд, упражнение повторяется заново. Здесь важно ощутить и запомнить свободное ощущение рук, особенно в области плечевого сустава. Ощущение должно быть такое, как-будто рука на время «вышла из плечевого сустава» (рис. 3).

После 10–15 минут занятий по освобождению рук и отработки четкости жеста работу над партитурой можно продолжить, но уже на другом уровне. Ученик должен перенести и закрепить усвоенные им движения в упражнениях (легкость свободы рук, точность и четкость удара кисти) на дирижирование произведения с воображаемым хором, партитуру которого играет концертмейстер. Так, в процессе поурочных и самостоятельных занятий отрабатываются дирижерские навыки, которые затем закрепляются

при работе с хором. Для учащихся, с трудом усваивающих технику дирижирования, педагоги применяют другие дополнительные приемы и методы. Например, у кого быстро устают руки, предлагается под аккомпанемент фортепиано или под звуковую запись поддирижировать 15–20 минут без остановки в определенном размере, лучше трех или четырехдольном.

Другие предлагают помощь учащимся следующим образом. Во время дирижирования, педагог берет учащегося за руку и помогает ему, дирижирует вместе с ним по опреде-

ленной схеме. Такой метод можно назвать «имитационным». На первых порах он очень помогает, пока будущий дирижер не выработает свою индивидуальную технику дирижирования.

7.3. Теоретическое осмысление и анализ исполнительских трудностей партитуры. Хоровая аннотация и исполнительский план

Дирижер слышит то, что он знает.

К. Птица,

дирижер, профессор

Освоению партитуры способствует ее теоретический анализ, который учащиеся делают письменно. План анализа партитуры должен включать:

1. Общие сведения о произведении и его авторе. Способ исполнения его — а саррелла или с музыкальным сопровождением.

2. Анализ литературного текста и его взаимосвязь с музыкой.

3. Музыкально-теоретический исполнительский и педагогический анализ. Музыкальная форма, в чем традиции и новаторство композитора.

4. Хоровая фактура — гармоническая, полифоническая.

5. Состав хора — смешанный, однородный, количество голосов.

6. Тесситура хора (высокая, средняя и низкая) и каждой хоровой партии в отдельности.

7. Хоровой строй и ансамбль. Определить интонационные и ансамблевые трудности в партитуре и наметить способы их преодоления (стрелками указать особенности интонирования). Дать предложения по их преодолению.

8. Дикция. Проблема разборчивости и способы преодоления отдельных словесных сочетаний.

9. Констатация других вокально-хоровых особенностей и трудностей хора. Насколько полезно и выигрышно произведение для данного хорового коллектива и для слушателей в целом.

Таким образом, в процессе работы над партитурой важно не только хорошо ее проиграть на фортепиано, пропеть голоса, но и детально проанализировать и выявить основные трудности исполнения, а затем наметить пути их преодоления. Бытует мнение, что скрупулезный, аналитический анализ музыки «сушит» ее и мешает творческой фантазии исполнителя. Некоторая опасность в этом есть, и особенно тогда, когда музыка будет анализироваться по принципу простого перечисления музыкальных средств, которые употребил композитор. Поэтому партитура должна быть проанализирована с исполнительских позиций. Например, как интонационно чисто спеть тот или иной интервал, аккорд, как распределить динамическое нарастание хора при подходе к кульминации, а не просто зафиксировать факт, что в партитуре есть кульминация, тот или иной аккорд и т. д. Кроме того, ученик или начинающий дирижер, регент должен сам «пощупать» голосом, попеть эти трудные места, и помнить старую истину: тот отрывок, который трудно петь ему самому, также будет трудно петь другим певцам хора.

Поэтому, многие видные дирижеры, регенты (П. Чесноков, К. Пигров, Г. Дмитриевский, К. Птица, Д. Загрецкий, А. Мархлевский) придавали огромное значение анализу хоровой партитуры и сами были авторами обстоятельного анализа. Кроме того, исполнительский анализ воспитывает у будущего дирижера умение грамотно излагать свои мысли, учит самостоятельно ориентироваться в форме и языке музыкального произведения, развивает способность раскрыть его характер и общее содержание. План анализа хоровых партитур можно выстроить в несколько другой форме (см. ниже):

1. Анализ литературного и музыкального текстов, включая год написания сочинения, его жанр, тип, тональность, диапазон голосов. Здесь важно выяснить причину и обстоятельства, при которых написано сочинение.

2. Краткая характеристика общего настроения произведения и особенностей его музыкальной выразительности. Какое из выразительных средств главное в раскрытии образа — нюансировка, словесный текст и др.

3. Анализ структуры произведения: сколько в нем частей, в чем их отличие, где частная и общая кульминация и как подойти к ней при пении хора: сделать динамическое усиление звука или, наоборот, спеть его на пиано, четко произнеся отдельные, слоги, слова и т. д.

4. Проанализировать общую тональность и ладотональные переходы, отклонения, модуляции. Указать на особую ответственность той или иной хоровой партии за удержание чистоты строя и ансамбля при отклонении или смене тональности в конкретном месте произведения.

5. Сделать краткий мелодический и гармонический анализ и выделить особо трудные для интонирования интервалы, аккорды, а затем наметить пути преодоления этих трудностей. Так, если мы скажем, что в произведении есть ряд аккордов субдоминандовой и доминандовой группы, то это только часть дела. Если же мы стрелками укажем как проинтонировать эти звуки, а затем проинтонируем их сами и ощутим эти трудности на себе, то наши замечания и пожелания станут более реальными и правдивыми.

6. Размер (метр), ритм, темп и их изменения на протяжении всего произведения. Здесь важно помнить, что каждая поспешная смена темпа может изменить характер звучания и даже исказить композиторский замысел произведения. Тем не менее, небольшие темповые изменения в рамках основного (агогические нюансы) придадут музыке живое дыхание. Поэтому важно наметить места в произведении, где эти изменения можно сделать. Так, возможно применить нарастание темпа при подходе к кульминации или использовать метод параллелизма — одновременного нарастания темпа и динамики и т. п. При анализе метра (размера) и ритма следует помнить, что чем умереннее темп, тем отчетливее должны быть ритмические фигуры. Эти места следует отметить в партитуре и специально над ними поработать.

7. Динамика и нюансировка. Проанализировать динамические изменения в произведении, соответствуют ли они литературному тексту и при этом помнить следующее: не все динамические оттенки могут стоять в партитуре и что появление

того или иного нюанса не есть неизменная величина. Наоборот, некоторое отступление от него придаст выразительность хоровой звучности. К тому же, в нотах невозможно отразить все оттенки громкости. Обозначения «тихо», «умеренно», «громко» носят ориентировочный характер, и с этим будет согласен каждый автор произведения. Поэтому исполнителю очень часто приходится вводить дополнительные, необозначенные в партитуре оттенки и даже отступать от авторских. Причин этому много: акустические условия зала, количественный и качественный состав хора, удобство тесситуры, различный состав гласных и т. п. Например, если в хоровых партиях голоса неравномерные по силе (сопрановая партия сильнее альтовой, мало теноров, басов, много сопран и альтов), то в целях хорового ансамбля дирижер будет вынужден на нюансе форте обозначенном в партитуре регулировать это звучание, отходя от авторских указаний. Поэтому анализируя произведение, нужно исходить из возможностей певцов того хора, с которым придется работать. Не менее важно выявить из каких аккордовых созвучий состоит партитура и не забывать правило: *если после диссонирующего аккорда идет разрешение, то его следует исполнять тише ранее прозвучавшего аккорда.*

Громкий звук, как правило, с трудом уживается с быстрым темпом. Чем громче звук, тем тяжелее и труднее его исполнять в быстром темпе. Поэтому, если в партитуре композитор требует forte или fortissimo, иногда следует поступиться силой звучания для сохранения нужного характера музыки. Эти места следует наметить уже при разборе хорового произведения. Также важно отметить места, где указана внезапная смена нюансов, например, *f* и *pp*. В таких случаях, для отчетливости контраста перед сменой нюанса используют цезуру (короткое дыхание), которая помогает избежать «поглощения» нового нюанса предшествующим.

8. Вокально-хоровой анализ. Тип, вид хора. Разбор каждой хоровой партии — тесситура, особенности звуковедения, дыхания. Особенности достижения частного и общего ансамбля, свойственные данному произведению (выделить особо сложные для исполнения места). Здесь, как и в других видах анализа, важно не констатировать факты, а стремиться

ся предусмотреть многие затруднения, которые могут возникнуть в репетиционной работе из-за ограниченных голосовых, музыкальных и возрастных возможностей хористов. Некоторые педагоги для развития у будущих дирижеров самостоятельности, умения работать над раскрытием содержания произведения используют «метод обеленного текста» (Эк. Сэт). Ученику дается небольшая, незнакомая партитура, в которой не указаны ни автор, ни название произведения, не поставлены нюансы, динамика, темп и нет литературного текста. Все это должен ученик определить и указать сам, включая и сочинения словесного текста. Если последнее не удастся, то работа над узнаванием характера музыки определением ее агогических, динамических и других изменений, даст большую пользу. Это развивает слух, музыкальное мышление и приучает к самостоятельной работе над партитурой. Разумеется, что поначалу можно давать и другие, более облегченные варианты «обеленной» партитуры. Например, убрать с партитуры темп или только динамику, а словесный текст оставить. Затем, когда учащийся справится с заданием, его можно усложнить.

Глава VIII.

Подготовка дирижера, регента к работе с хором. Составление плана разучивания произведения

Дирижер должен прежде всего, усвоить простую истину. Нельзя учить других тому, что не знаешь сам...

П. Чесноков,
хоровой дирижер,
регент, композитор

Дирижер должен знать партитуру настолько, чтобы дирижировать только наизусть.

Г. Шерхен,
нем. дирижер и педагог

8.1. Примеры известных музыкантов, дирижеров и регентов по подготовке к проведению репетиций

Большие мастера хорового дела, регенты, дирижеры много работают над партитурой, прежде чем выйти перед хором или оркестром. Часто, начинающие хормейстера, регенты начинают работать с хором без достаточной предварительной проработки партитуры. «Самое подробное и глубокое предварительное изучение сочинения составляет долг дирижера»¹ — говорит П. Чесноков. С. Рахманинов, работая дирижером в Большом театре, приходил на репетицию с полным «знанием партитуры». А дирижер В. Сафонов делал диаграммы с обозначением модуляций, подъемов, ускорений и замедлений, чтобы тщательно изучить исполняемое им произведе-

¹ Чесноков П., Хор и управление им. — М.: Музгиз, 1940, с. 137.

ние. Еще больше об этом нам говорит пример выдающегося дирижера А. Тосканини, который ночами прорабатывал всю партитуру насквозь, такт за тактом, нота за нотой. «Теперь в его редкостной, его несравненной памяти, — пишет Ст. Цвейг, — целое запечатлено так же отчетливо, как и любая отдельная деталь, теперь партитура больше не нужна ему...»¹ Разумеется, что по масштабности нельзя сравнивать оркестровую партитуру с хоровой. Но хоровая партитура имеет свою специфику и свои трудности.

8.2. Освоение метода показа голосом. О певческом голосе дирижера, регента

Корректировать и показывать правильность звучания аккорда лучше голосом, как совершеннейшим инструментом, или же струнным (лучше всего скрипкой), но ни в коем случае не на фортепиано.

К. К. Пигров,
хоровой дирижер

Только хорошие показы могут вызвать интерес у поющих и желание спеть так же хорошо.

И. Пономарьков,
хоровой дирижер

Для того чтобы дирижеру хора показать как спеть то или иное место, не обязательно нужно иметь яркий певческий голос. Известные руководители хоров имели очень скромные певческие данные, но владели «методом показа» превосходно. Например, профессор К. Пигров, уже в преклонном возрасте прекрасно владел микстом и одинаково хорошо показывал голосом как чисто и выразительно спеть тот или иной интервал, аккорд, как мужским так и женским хоровым партиями. То же удавалось его ученикам. Так профессор А. Мархлевский, работая, в свое время, с известными учебными хорами, часто любил повторять такую фразу: «Спойте хотя бы так, как

¹ Цвейг Ст., Артуро Тосканини. Избранные произведения. — М.: Правда, 1957, с. 692.

я вам напел... Я своим посредственным, «паршивым» голосом и то пою чисто, а у вас прекрасные голоса, а поете «приблизительно» и, в общем фальшиво».

Профессор Д. Загрецкий также имел от природы небольшой по силе, но очень тембральный выразительный голос (тенор). Он показывал как спеть то или иное место настолько интонационно чисто и выразительно, что вызывало у каждого из хористов «благородную зависть», желание приблизиться к идеалу, а следовательно, работать над звуковысотной и интонационной выразительностью своего голоса. В практике хорового пения сложилось такое понятие как «хормейстерский голос». Это певческий голос, небольшой по силе, но очень музыкальный, подвижный по звуковысотности, по тембру, по выразительности исполнения. Дирижер хора должен уметь показать, как спеть то, или иное место любому типу и виду голоса, то есть каждому певцу, поющему в хоре, и особенно, когда идет речь о звуковысотной интонации.

Для тренировки голоса и слуха хормейстера необходимо пение интервалов, аккордов с помощью музыкального инструмента и без него, с помощью камертона и без камертона. Большую помощь в этом вопросе может оказать магнитофон. Например, обучающийся может спеть мажорные трезвучие с помощью фортепиано в темперированном строе, затем без фортепиано в зонном строе, то есть чуть острее вверх проинтонировать терцию трезвучия или вводные тона при пении гаммы. Затем результат проверить в звуковой записи или на музыкальном инструменте.

При работе с хором дирижер может много говорить как нужно спеть тот или иной интервал или созвучие и часто безрезультатно. Но стоит ему показать голосом или даже жестом, интонация тут же улучшается, хор включается в творческий процесс. Разумеется, что методом «показа голосом» не следует злоупотреблять. Показ голосом и словесные объяснения позволяют руководителю хора добиваться хороших результатов.

Следует заметить, что не все руководители хоров с посредственными голосами. Некоторые из них имеют хороший певческий голос, прекрасно им владеют и нередко используют

его при публичных выступлениях. Например, часто регенты при небольшом и недостаточно укомплектованном составе хора вынуждены дирижировать и петь одновременно, лишь бы обеспечить процесс церковного богослужения.

8.3. О задавании тона

*Тон дается для хора, а не для публики.
Хористам тон не повторять.*

Н. Данилин,
рус. хоровой дирижер,
профессор Московской консерватории

В условиях концерта хормейстер с хорошим, даже с абсолютным слухом при задавании тона допускает ошибки на полтона и даже на тон вверх или вниз нужной тональности.

А. Анисимов,
дирижер Петербургской хоровой
капеллы им. М. И. Глинки

На концертных выступлениях и во время церковных богослужений часто происходят различные казусы хора по причине его неточной настройки.

Причины могут быть разные: хор не услышал тональности или услышал, но взял ее неверно; дирижер от волнения и по неопытности неточно дал настройку; священник или дьякон при чтении ектении взял один тон, регент дал другой тон, а хор, по невнимательности и рассеянности, непроизвольно предпочел третий вариант.

Технология задавания тона зависит от подготовленности хора и от метода работы с хором самого регента. Н. Данилин момент задавания тона считал наивысшей точкой внимания певцов. Задавал тон он позади хора и всегда очень тихо. На репетициях тон задавался в виде арпеджио сверху вниз. На концерте давался только один звук, по которому сами хористы находили нужные им ноты, но про себя повторять звуки вслух, он запрещал.

Одни дирижеры, в качестве настройки, дают один звук или несколько звуков. Остальные звуки хористы или старосты (концертмейстера) хоровых партий определяют сами. Другие дают тональность или звуки начального аккорда хорового произведения в следующей последовательности: бас—сопрано—альт—тенор. Возможно и другие схемы задавание тона. Все зависит от трудности произведения, наличия и уровня музыкальной подготовки хористов.

При пении *a cappella* большинство дирижеров считают недопустимым давать тон хору на фортепиано и предпочитают давать настройку голосом сверху вниз в виде, трезвучия или арпеджио. Пение сверху вниз хорошо тем, что последним в аккорде поется звук басового голоса, определяющий гармонию.

Для регента, где хористы, в своем большинстве, без музыкальной подготовки, следует применять такую методику задания тона, которая была бы им понятна и доступна.

Известно, что в основе каждого произведения лежит определенная тональность. Если хорист ее чувствует, ему легче петь все интервалы и гармонические созвучия его партии. Следовательно, задать тон значит указать тональность и ее ладовое наклонение — мажор или минор. Для этого руководитель поет, обычно, тоническое трезвучие, лежащее в основе хорового произведения, или хотя бы два первых терцовых звука, если это простое обиходное песнопение, после чего хор уверенно вступает:

Задавание тона	Пение хора
М...	Гос - по - ди по - ми - луй

Если произведение начинается не с тоники, а с доминанты или с какого-нибудь другого аккорда, то сначала следует спеть аккорд тонический, чтоб певцы почувствовали в какой тональности они будут петь, а затем пропеть уже начальный аккорд. Например, если ектения начинается с доминанты (V ступени) и переходит в тонику, тон хорошо давать следующим образом.

Задавание тона:



М...

Пение хора:

Заупокойная ектеня

А. Архангельский

При задавании тона часто бывают ошибки со стороны и дирижера, и хора. В первом случае, это происходит от волнения, спешки, отсутствия необходимого тонуса, настроения у певцов и его руководителя. В другом, при последовательном пении произведений, написанных в разных тональностях, чаще далеких (первой или второй степени родства). Например, перед «Херувимской песней» хор поет «Ектению оглашенных» в тональности Ля-бемоль-мажор, при том чисто и не понижает.

Затем «Херувимская песнь» будет петь хор в Ля-мажоре. Регенту следует перестроить хор всего на полтона вверх, и здесь возникает трудность, т. к. тональности достаточно далекие и имеют различную, хотя и достаточно красивую тембральную окраску. Поэтому настройка должна быть очень точной. Если регент начнет с ля-мажора переводить

хор на полтона вверх или вниз, то при волнении как правило, могут возникнуть неточности у самого регента, да и хор не очень точно «уловит» этот переход. Опытные дирижеры, в подобных случаях, советуют настраиваться не через малые интервалы (секунды малые терции), а большие.

То есть, легче давать тональность хору (и хор точнее ее воспримет) тогда, когда основной ее аккордовый звук будет находиться к звучанию камертона в интервале чистой октавы, квинты, кварты и труднее большой или малой терции. Малых и больших секунд следует избегать. В данном случае, с камертона Ля не следует искать снизу Ля-бемоль, а лучше от Ля перейти в Си-бемоль и спеть мажорное трезвучие вниз (доминанту будущей ля-бемоль-мажорной тональности), и после чего уже спеть тонику ля бемоль мажора. Тогда хор отчетливо ощутит новую тональность и вступит четко и уверенно.

Например:

Звук камертона: Доминанта: Тоника ля-бемоль мажора:



При пении церковных песнопений часто хор поет в диалоге со священником. Идеальный вариант тот, когда возгласы священника или дьякона находятся в одной тональности и гармонируют с хором. Например, если ектения поется в До-мажоре, то хорошо когда священник или дьякон с низким типом голоса произносит возглас на тонике или доминанте (Ре или Ля), а тенор на верном звуке Ре.

Если священник или дьякон, по какой-то причине, меняет высоту тона, например, поднимает его, то, нередко, регенту приходится приспособливаться и поднимать тональность хора, разумеется, если это происходит нечасто. Было бы странно видеть регента, который перезадаёт тональность при каждом возгласе священника или дьякона.

Частые случаи, когда хор, например, при пении «Херувимской песни» или после каждой ее части постоянно пони-

жает, и регент после каждого очередного возгласа перезадаёт настройку. Например, основная тональность, Си-минор, и хор постоянно «сползает» в Ля-диез-минор. В подобном случае хор плохо принимает новую тональность, начинает петь неуверенно и нестройно, в основном, потому, что не все хористы хорошо улавливают перезадаваемую тональную настройку. В таком случае, следует обратить внимание на ту хоровую партию (или даже на отдельных ее хористов), которая «виновна» в понижении тона: подсказать певцам мимикой или жестом руки об остроте интонирования вводных тонов и об устойчивом интонировании тоники или доминанты; поднять хористам головы вверх, то есть не смотреть при пении только в ноты, но и на регента и т. п. К тому же, при пении с долго опущенной головой из-за произвольного сдавливания гортани, садится интонация особенно у высоких типов голосов.

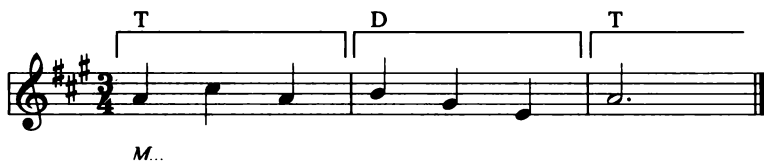
Дирижеру хора задавать тон надо очень тихо, чтобы слушающая аудитория или прихожане храма этого не заметили, а хористы его четко услышали. Следует помнить, что малейшая неуверенность, суэта и торопливость при задавании тона приводят к тому, что хор вступает нестройно или совсем не вступает.

Ниже приводится примерная схема задавания тона. В схемах приведены тоника, доминанта и вспомогательные звуки для лучшей ориентации самого регента. Тоническая гармония представлена тоникой и терцией. При необходимости тонику следует дать легко. Доминантовая гармония изложена тремя звуками. Предлагаемые схемы не являются единственными, но для начинающего дирижера, могут быть полезными. Все задавания тона представлены по камертону Ля.

Ля-минор:



Ля-мажор:



По этому принципу можно осуществлять настройку и в других тональностях. Сначала следует тихо вслух или про себя спеть звук ля, по камертону, затем уже тонику–доминанту–тонику следующей тональности. Например, нам нужно дать настройку по камертону Ля в тональность Ми-минор.

Сначала поем Ля, затем тонику Ми-минор, доминанту и опять тонику:



Можно видоизменять мелодическую схему настройки. Например, переход от звука Ля в До-мажор может быть двумя-тремя способами.

I способ:



II способ:



III способ:



Способ настройки многое зависит от произведения и от подготовленности хора. Но главный принцип задавания тона, остается тот же.

Бывают случаи, когда тональность хору следует давать со звуков доминантсептаккорда. Например, в песнопении на утренней «Препоблагословенна еси Богородице Дево» (Оптинский напев) после возгласа «И ныне, глас 2...» Лучше регенту пропеть D7 сверху вниз (к тональности Фа-мажор).

Настройка
по камертону:

Настройка по звукам D7:



Затем хор вступает:

Таким образом, успешное задавание тона зависит от двух основных причин. От умения дирижера пропеть первоначальный звук (интервал или аккорд исполняемого произведения) и от умения хористов воспринять заданный тон. Обычно, дирижеры пропевают первый аккорд закрытым ртом в том виде как он записан в партитуре, по ходу, обращаясь взглядом к той хоровой партии, к которой относится

данный звук. Некоторые дирижеры предпочитают давать тон закрытым ртом или на гласную «И», реже, на «У» сверху вниз и на легато. Пение сверху вниз позволяет подать звук в высокой позиции, а хористам лучше и четче услышать басовый звук как определяющий гармонию. На каждом спетом звуке дирижер чуть задерживается, чтобы хористы яснее услышали свои звуки, особенно основной тон и терцию аккорда. Пение на легато позволяет хористам спетые звуки воспринять как целостные гармонические созвучия и яснее ощутить тональность исполняемого произведения. Н. М. Данилин, К. К. Пигров советуют «тон не повторять», так как при повторе, возможно, будет допущена некоторыми хористами интонационная неточность, а, следовательно, неточное вступление других певцов, хоровой партии и всего хора.

Нередки случаи, когда дирижер, не имея от природы абсолютного слуха, вырабатывает в себе с помощью рефлекторных ощущений работу своих голосовых складок и с помощью внутреннего слуха точное определение высоты звука без помощи камертона.

При задавании тона звучание голоса хормейстера должно быть не только точным по высоте, по строю, но и с умеренной динамикой, пианиссимо, с использованием фальцета или тихого микстового звучания.

8.4. Техника дирижирования хором. Основные элементы дирижерской техники

Дирижировать надо так, чтобы не мешать хору.

Н. Данилин,
хоровой дирижер, профессор

Чем выше квалификация хора, тем проще и скупее дирижерские жесты.

К. К. Пигров,
хоровой дирижер, профессор

Манеры и способы дирижирования достаточно разнообразны и индивидуальны. Главное чтобы показ дирижера был понятен для любого хора.

Техника дирижирования включает:

- показ начала и окончания пения хора;
- показ вступления отдельных хоровых партий во время пения хора включая и солистов;
- управление исполнением: показ темпа, размера (метра), динамики и звуковедения и т. п.

Рассмотрим некоторые элементы дирижирования в отдельности.

Ауфтакт. Под ауфтактом принято понимать подготовительный взмах, приготавливающий начало и окончание пения (от нем. *auf* — за и лат. *tactus* — прикосновение). Не случайно считается, что искусство дирижирования — это искусство ауфтакта. Ауфтакт должен отличаться волевой активностью, побудительной силой, призывающей к совместному пению.

Показ начала пения. Начало пения состоит из трех элементов жестов: «внимание», «дыхание», «вступление».

Внимание. Все хористы, в этот момент, смотрят на дирижера, который поднимает руки до уровня середины груди фиксируя их внимание. Несколько секунд, в это время, дирижер неподвижен.

Дыхание — это замаха руки, по которой все хористы и дирижер одновременно делают вдох. Жест «дыхание» дается в том же темпе и динамике, в котором написано произведение.

Жест «вступление» означает начало пения. Он фиксирует атаку звука и должен быть направлен к той доле, на которую вступает хор.

Показы дыхания и вступления образуют ауфтакт, то есть подготовительный взмах к началу пения.

Тактирование и поведение дирижера во время пения хора

Отсчитывание долей движением руки соответственно размера (метра) произведения называется *тактированием*. Дав знак начала пения, дирижер начинает дирижировать хором с помощью тактирования. Движение рук (или одной руки) при отсчете долей зависит от размера и направлены вниз, вверх, вправо, влево. Наиболее интенсивный взмах

всегда направлен вниз. Им осуществляется первая доля такта. Последняя слабая доля, обычно, показывается взмахом, направленным вверх.

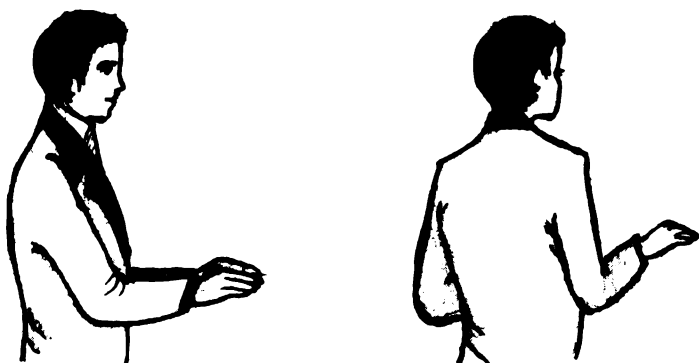
Движение руки от точки до точки называется долевым движением, которое определяется характером музыки. При дирижировании на *legato* движение рук отличается плавностью, хотя точки представляют мгновенный нажим кисти. При штрихе *staccato* рука отскакивает и на мгновение останавливается. При *marcato*, часто применяемом в маршевых произведениях, а также в церковных обиходных произведениях, поющих «читком», доленое движение руки не имеет остановки, оно непрерывно. Движение рук поддерживает взгляд дирижера, выражающий его эмоциональное состояние и обращение к исполнителям. Взгляд помогает управлять хором. Он дополняет жест, усиливает его воздействие. Взгляд дирижера всегда конкретен и обращен ко всему хору или к группе поющих.



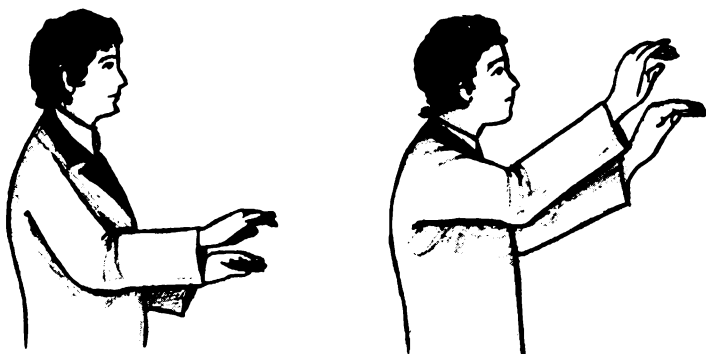
Исходное положение фигуры для дирижирования.

1. Исходная позиция кисти руки.

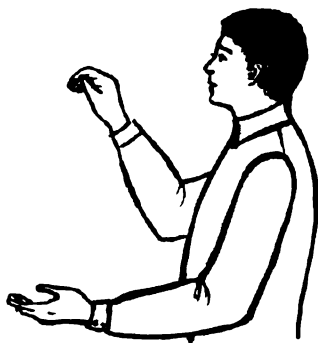
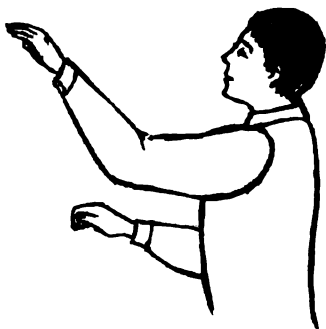
2. Положение ног.



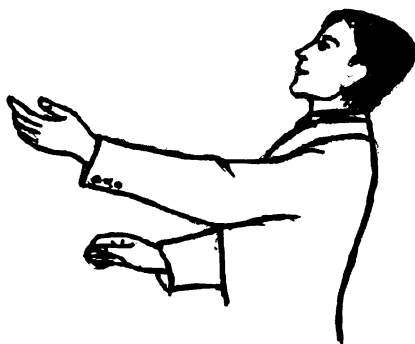
Исходное положение верхней части тела.



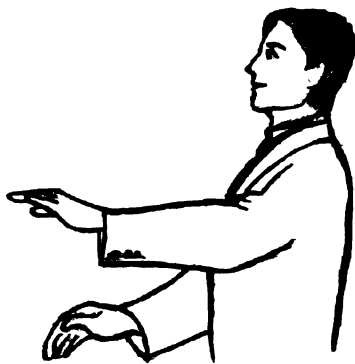
Высота позиции рук: средняя, высокая и низкая.



Смешанная позиция рук.



1



2

Регулирование динамики хорового звука.

1. Усиление звучания.

2. Ослабление звучания

Показ окончания пения (снятие). Снятие пения хора или отдельной хоровой партии так же осуществляется замахом, («отскоком») рук или одной руки (если это хоровая партия) и четкой их остановкой на ту долю такта, на которой заканчивается звучание хора. То есть, снятие, как и начало пения, подготавливается ауфтактом, который осуществляется в темпе, динамике и характере звучания хора.

Во время дирижирования следует стоять прямо, не напряженно и не сутулясь. Ноги должны занимать устойчивое положение, с опорой на всю ступню, не сгибаясь в коленях.

Голова дирижера занимает прямое положение. Ее повороты зависят от перемещения собственных глаз дирижера. Глаза, мимика лица помогают управлять хором. Однако, основным средством управления являются все-таки руки. Именно руками лучше всего показать начало и окончание пения, вступление или снятие той или иной хоровой партии, четкость тактирования и т. д.

Руки при дирижировании должны быть свободными от зажатости, но не расслабленными. Они должны быть мышечно-упругими. Жесты должны обладать волевыми качествами. Чем скупее и экономнее жесты, тем они убедительнее. При тактировании направления движения рук во время отсчета долей такта зависит от размера. Каждый размер (2/4, 3/4, 4/4 и т. д.) выражается определенной схемой, по которой движутся руки во время дирижирования.

Функции правой и левой руки в дирижировании: *«Правая тактирует — левая интерпретирует»*.

Задачи правой и левой рук в дирижировании разные. *Правая рука* тактирует, то есть ведет основной ритм и держит размер (метр) музыки четко отбивая сильные и слабые доли в характере исполняемого произведения. *Левая же рука* показывает динамику, характер музыки, вступления отдельным хоровым партиям, хору, солистам (к этому нередко присоединяется и правая рука), а также отдельные детали хорового исполнения, включая и его эмоциональную сторону. При таком распределении функции рук, дирижер имеет возможность более полно показать все стороны звучания хора. Временами надобность в помощи левой руки может отпадать, но лишь ненадолго. Иногда приходится наблюдать как молодой регент дирижируя в храме хором составом 5–6 человек, очень активно дирижирует двумя руками, как будто перед ним 40–50 человек. Этим он вызывает назойливость, утомление хористов и прихожан храма, отвлекая их от смысла самого песнопения, от молитвы в целом.

Основные дирижерские схемы

Размеры (метры) бывают простые и сложные. Простые размеры ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$) имеют одну сильную долю. Слож-

ные размеры образуются от слияния двух и более простых размеров. Сложные размеры, имеющие одинаковое количество долей называются симметричными ($4/4; 6/8; 9/8; 12/8$ и др.). Сложные размеры, состоящие из различных по количеству долей простых размеров, называются несимметричными или смешанными ($5/8; 5/4; 7/4$ и др.) Рассмотрим основные дирижерские схемы и способы их тактирования:

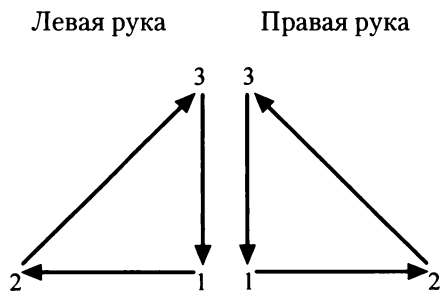
Тактирование на раз



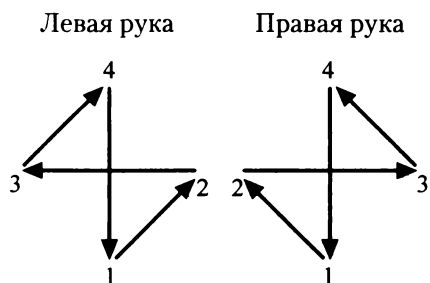
Простой двухдольный размер ($2/4$) тактируется по следующей схеме



Схема простого трехдольного размера ($3/4$)



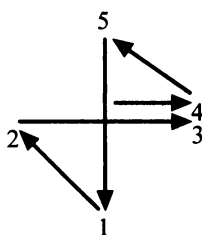
Четырех дольный размер (4/4)



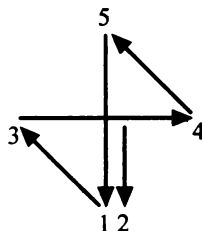
Из приведенных схем видно, что левая рука дублирует движения правую в зеркальном отражении. Поэтому далее будут приводиться схемы только правой руки.

Пятидольный сложный смешанный размер имеет два варианта: 2+3 и 3+2.

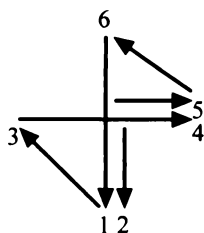
Пятидольная схема 2+3



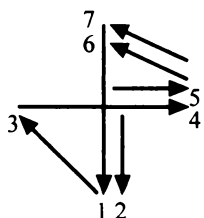
Пятидольная схема 3+2



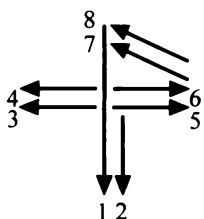
Шестидольный размер ($6/8$; $6/4$)



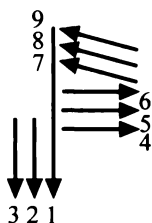
Семидольный размер



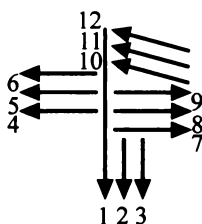
Восьмидольный размер



Девятидольный симметричный размер тактируется по трехдольной схеме



Двенадцатидольный размер тактируется по четырехдольной схеме



При дирижировании произведений в быстром темпе во многих случаях применяется укрупнение взмахов по сокращенной схеме $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ дирижировается на раз; $\frac{4}{4}$ на два; $\frac{9}{8}$ на три; $\frac{12}{8}$ на четыре и т. д. И наоборот, произведения в очень медленном темпе тактируются более мелкими длительностями.

8.4.1. Как выработать свой стиль дирижирования?

Роль педагога состоит в том, чтобы открывать двери, а не в том, чтобы проталкивать в них ученика.

А. Шнабель,

пианист, композитор, педагог

Каждый будущий регент, дирижер во время обучения всегда находится под влиянием своего учителя, нередко копирует его жесты, манеру дирижирования, особенно когда это дирижер еще и яркая личность. Но педагог не должен навязывать ученику свой стиль, свои индивидуальные приемы дирижирования. Часто такой стиль работы надолго тормозит ученика. Известный украинский дирижер Государственного народного хора им. Г. Веревки, профессор А. Авдиевский при встрече со студентами рассказывал, что более уверенно он почувствовал себя как дирижер лишь тогда, когда отошел от дирижерской техники своего учителя, профессора Д. Загрецкого, которую он усвоил еще во время учебы в Одесской государственной консерватории. Поэтому учителю важно пораньше воспитывать в ученике свой стиль дирижирования.

ния, научить его контролировать свои движения, способность видеть и слышать себя со стороны. Очень полезно дирижирование перед зеркалом. А еще лучше использовать видеозапись.

Отдельные педагоги — дирижеры на занятиях со старшими курсами считают нужным показывать как дирижировать произведением только тогда, когда ученик не в состоянии это сделать сам, найти выход из создавшейся ситуации. Тогда педагог сам встает за пульт и показывает ученику, как продирижировать тот, или иной отрывок. Очень хорошо отрабатывать свою индивидуальную дирижерскую технику на курсовых учебных хорах с небольшим количеством хористов. Здесь могут быть полезные некоторые советы:

— Если вам показалось, что хор не реагирует на руки, смените технику дирижирования: перейдите на минимальные жесты, смените форму держания кисти или всей руки и т. п.

— Лучший способ привлечь к себе внимание хора — сделать свое дирижирование точным и выразительным.

— Находясь под влиянием своего учителя (а это процесс естественный), его техники дирижирования, постепенно вырабатывайте свою индивидуальную технику, свои жесты, свой стиль и манеру управления хором.

В заключение можно сказать, что будущий регент, дирижер только тогда может думать об индивидуальной технике дирижирования, когда он пройдет и освоит классический опыт дирижирования других мастеров хорового пения. Профессор В. Соколов, по этому поводу писал, что «дирижер может выходить за рамки правил дирижирования, употребляя жесты, наиболее убедительно и наглядно подтверждающие его словесные указания»¹. То есть, по мере усвоения произведения хором, некоторые средства дирижерской техники, жесты, применяемые на начальном этапе дирижирования, постепенно утрачивают свою необходимость, и действия руководителя хора становятся более собранными, экономными и предельно ясными для хористов. Такая техника дирижирования всегда индивидуальна и неповторима.

¹ Соколов В. Г., — М., 1964, с. 89.

Глава IX.

Технология разучивания произведения с хором

Чем сложнее и живее проходит репетиция, тем больший интерес она вызывает у певцов...

А. Хазанов,
профессор Московской консерватории,
дирижер хора

9.1. Распевание хора как предварительная настройка голоса и слуха хористов на изучаемое произведение

Прежде чем разучивать произведение хор должен хорошо распеться, на вокальных и гармонических распевках, при этом дирижер, регент или учащийся-практикант должен следить за правильным формированием звука у хористов, чистотой интонации, ансамблем и т. п.

Некоторые дирижеры и регенты не любят употреблять термин «распевание хора», а предпочитают говорить: «слуховая и голосовая настройка хора». То есть, при распевании хора в первую очередь делается акцент на слуховые и мышечно-резонаторные ощущения хористов и затем уже на качество звука. В таком случае поются гармонические упражнения закрытым ртом на тихой динамике, кадансы и другие аккордовые созвучия из разучиваемых или ранее выученных произведений (см. «Вокальная работа в хоре»). Например, если разучиваемое хоровое произведение написано в мажоре, то, поначалу, следует попеть мажорные трезвучия вверх и вниз закрытым и приоткрытым ртом, короткие гаммообразные пассажи сверху вниз для настройки голоса певцов на высокую позицию, а затем всю гамму в восходящем и исходящем порядке. После чего, можно спеть еще несколько вокаль-

ных упражнений, кадансов и других гармонических созвучий из разучиваемого репертуара, как с фортепиано так и без поддержки инструмента.

Трисвятое Киевского распева в изложении Н. Голованова

Свя - тый Бо - же Свя - тый креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный по - ми - луй нас.

Если произведение минорное, то нужно чисто пропеть тетраорды или гаммы натурального и гармонического минора, концентрируя внимание хористов на интонировании вводных тонов. Вводный тон, как мы знаем, интонируется остро вверх, а VI ступень с некоторым оседанием вниз, к V ступени, но в пределах допустимого. Можно пропеть другие интервалы и гармонические созвучия. На данном этапе певцам важно развивать зонный слух. Этот вид слуха, как мы знаем, помогает отличать повышение или понижение звука не только на полтона, но и на четверть тона, а также различать и воспроизводить небольшие звуковысотные отклонения внутри одной ступени.

9.2. Технология разучивания партитуры с хором

Закрепив в сознании певцов хора тональность изучаемого произведения, можно приступать к его освоению. Предварительно дирижер, регент должен пронумеровать такты парти-

туры, сделать те или иные отметки, указывающие хористам на отдельные места в партитуре (интервалы, аккорды, модулирующие переходы и т. п.), от которых будет зависеть строй и ансамбль в хоре.

Приступая к разучиванию произведения, дирижер должен в простой доходчивой форме объяснить содержание произведения, рассказать об его авторах, стиле, характере, где и каким хором исполнялось, каковы особенности его исполнения и т. п. Например, если это церковное обиходное или авторское песнопение, то важно знать и сообщить хору какого оно напева (Киевского, Московского, Болгарского, Сербского и т. п.) и каковы его исполнительские традиции. По возможности можно дать хору послушать звуковую запись данного произведения в исполнении других хоровых коллективов.

Разучивание произведения можно осуществлять двумя способами: 1) по партиям, 2) всем хором. Оба способа возможны. Однако, при разучивании по партиям трудно добиваться вокально-хорового ансамбля. При разучивании всем хором, приобретается опыт ансамблевого пения, умения петь различные гармонические созвучия, но теряется возможность активного участия голоса в пении. Многие хористы, особенно начинающие, не могут хорошо себя слышать и контролировать свое пение, если рядом стоят голоса, мощнее по силе и заглушают слабых. Лучший вариант — совмещать и комбинировать оба способа, постепенно отдавая предпочтение методу разучивания всем хором. При разучивании произведения — срабатывает старая, но верная истина: «что нравится — то быстрее и качественнее выучивается». Поэтому важно, чтобы хористы сразу ощутили музыку эмоционально и полюбили ее.

Уже при первом проигрывании опытные дирижеры предлагают всему хору следить по нотам и тихонько подпевать мысленно или закрытым ртом. Начинающие певцы, слушая и подпевая партитуру, ориентируются на более опытных хористов. Так постепенно, пением по партиям и всем хором, пением со словами и вокализмом, на остановках более сложных созвучий и мелодических оборотов произведение разучивается уже на первом занятии. Но это не означает, что одному произведению должна быть посвящена вся репетиция. Как только про-

изведение будет подучено, следует его отложить и поработать над другими произведениями, а на следующей репетиции продолжить над ним работу. Когда же черновая работа над разучиваемым произведением закончится, следует приступить к его отделке. Отделка «на чистовик» всегда привносит что-то новое. Появляется разнообразие в характере звучания, уточняются динамические оттенки, агогические изменения, четче и выразительнее вырабатывается дикция. У дирижера и хора проявляется ясность как исполнять и интерпретировать это произведение. Дальнейшая работа связана с совершенствованием отдельных трудных мест ритмического, мелодического и гармонического характера, особенно там, где есть модуляционные переходы, хроматизмы, энгармонизмы. Преодоление гармонических трудностей ведет к точности интонации. Поэтому все гармонически сложные места, особенно, вначале разучивания, полезно пропевать вне ритма закрытым ртом. Затем, можно комбинировать пение всем хором на согласную «М» и со словами; пение одной партии со словами, а остальным партиям петь на согласный «М» или «Н» с закрытым ртом и т. п.

Особенно полезен прием выстраивания аккордов вне ритма. Для этого хорошо брать примеры, где сначала идет один, два аккорда устойчивые консонирующие, а затем диссонирующие. Если хор ощущает трудность при таком переходе, то можно вводить звуки диссонирующих аккордов поочередно.

Д. Бортнянский.

Херувимская № 7

Данные аккорды можно попеть и в других тональностях; по полутонам вверх, вниз. Пропевая цепочки подобных аккордов хористы привыкают к таким созвучиям и их слух развивается, интонация становится чище, не только в разучиваемом, но и у других произведениях. Бывают такие случаи,

когда руководитель хора, казалось бы, даром тратит много времени на выстраивание одного-двух аккордов. Но при правильной работе у хористов настолько активизируется слух, эмоциональная память и исполнительское воображение, что из-за чисто выстроенных нескольких аккордов лучше звучат другие аккорды и все произведение в целом. Данные методы работы практиковали профессора К. Пигров, Д. Загребский, А. Мархлевский и другие. К. Пигров например, работая с учебным хором Одесской государственной консерватории, мог один-два аккорда выстраивать целый час и добивался поразительных результатов.

Разумеется, что к таким высоким результатам в области строя и ансамбля должен стремиться каждый руководитель хора. В первую очередь нужно найти несколько таких аккордов в произведении и побольше петь их как во время распевания хора так и при работе над произведением. Дирижеру можно поставить в партитуре стрелки и другие пометки об интонировании звуков: какой из них петь с тенденцией к повышению, к понижению или более устойчиво относительно этих аккордов.

Многоголосное пение можно осваивать несколькими путями.

1. Посредством подстройки второго голоса первому голосу на благозвучный интервал — терцию, реже сексту и октаву. Здесь второй голос дублирует первый голос, чем и облегчается освоение двухголосия.

2. Посредством подстройки второго голоса первому:

- а) в виде самостоятельного голоса;
- б) в виде подголоска;
- в) в виде канона.

Практика показывает, что многоголосие лучше осваивается, если с первых шагов работать над унисоном и многоголосием одновременно.

Некоторые педагоги разбивают освоение многоголосия на этапы:

На первом этапе осваивается двухголосие в виде пения терции и квинты, как наиболее благозвучных (консонирующих) интервалов, доступных для восприятия.

На втором этапе осваивается навык пения в виде основного голоса и подголоска.

На третьем этапе поется уже трехголосие, где два голоса поют выдержанные звуки, чаще квинту и тонику, а третий распевает мелодию.

На четвертом этапе осваивается многоголосие в виде ведущего второго голоса, а также многоголосие с элементами полифонии.

Большую помощь в этом вопросе могут оказать технические средства обучения (ТСО) и в частности магнитофонная запись «минус один». На магнитофоне записывается аккомпанемент и звучание всех голосов, кроме того, который должен петь ученик. Например, если хористка поет партию сопрано, то на магнитофон записывается партия второго сопрано и альты. Все это ускоряет процесс развития вокально-гармонического слуха и навыков многоголосия.

В тоже время при освоении многоголосия необходимо следить за техникой пения, приспособлявая работу голосового аппарата к новым условиям. Самоконтроль за качеством звука не должен ослабевать при различных видах певческой деятельности.

9.3. Певческое дыхание в хоре

Певческое дыхание в хоре то же, что и в сольном пении, которое называют нежнереберно-диафрагматическим. При вдохе расширяются нижние ребра, а верхняя часть грудной клетки остается неподвижной. Стремление певца к сохранению этого положения будет способствовать появлению чувства опоры звука.

В то же время хоровое дыхание имеет свою специфику. Важно чтобы хористы умели брать дыхание по жесту хормейстера, а сам вдох и задержание дыхания перед началом пения (атакой звука) соответствовал характеру музыки и длины музыкальной фразы, которую предстоит спеть. Брать дыхание где попало и как попало — характерный недостаток начинающих. Хорошо, когда хористы используют примерно один тип дыхания и берут его по жесту в специально отмеченных местах партитуры.

Цепное дыхание — одно из преимуществ хорового пения перед сольным, позволяющее исполнение любых по длине музыкальных фраз. В хоре хористы берут дыхание не одновременно, а последовательно, как бы по цепочке. Здесь так же необходим навык чувства ансамбля у певцов.

Умение петь на цепном дыхании — признак мастерства хора. Правила его выработки следующие:

- 1) не делать вдох одновременно с рядом сидящим соседом;
- 2) дыхание брать незаметно, безшумно и быстро;
- 3) не делать вдох на стыке музыкальных фраз, а чуть раньше, позже или внутри длинных нот;
- 4) вливаться в общее звучание хора без толчков, с мягкой атакой звука, без «подъездов» и в соответствии с динамикой и нюансами данной музыкальной фразы.

Для освоения навыка цепного дыхания следует петь гаммы с большими длительностями, но без пауз и цезур, а также попеть хоровые партии из разучиваемого произведения с задержанием на каждой гласной. При задержании на той или иной гласной важно учить хористов добирать дыхание и незаметно вливаться в общее звучание хора. Это очень эффективный прием.

Главное правило, которое должен усвоить каждый хорист, следующее: *дыхание во время пения в хоре следует брать лишь тогда, когда сосед справа или слева уверенно держит звук*. В тоже время, цепное дыхание не следует не брать тогда, когда дирижер предусмотрел для всего хора смену дыхания в целях выразительности. То есть цепное дыхание — это не только маскировка природного короткого дыхания хористов, но и выразительное средство, украшающее исполнение каждого хорового произведения, как светского, так и церковного.

9.4. Об отношении хористов к хоровому произведению

Выразительность исполнения хорового произведения во многом зависит от отношения к нему певцов, насколько оно им нравится. То есть, если произведение вызывает эмоциональное желание хористов петь и совершенствоваться, то и результат будет незамедлительным.

В свою очередь, дирижер должен заботиться об интересной интерпретации произведения. Ведь немало случаев, когда вначале произведение хор не воспринимает, но после интересных выразительных находок дирижера (нюансировки, динамики) оно начинает звучать интереснее и выразительнее. Нельзя не вспомнить случай разучивания хорового номера из «Реквиема» Д. Б. Кабалевского «Черный камень» хором Одесской государственной консерватории профессором Д. С. Загрецким. Поначалу, когда над произведением работали другие профессора и студенты старших курсов, произведение никому не нравилось. Когда поработал над ним Загрецкий, сделав свою интерпретацию данного произведения, оно сразу всем понравилось, и многие студенты захотели его дирижировать на государственном экзамене. Сам автор, Д. Б. Кабалевский, послушав свое произведение в исполнении хора профессора Д. С. Загрецкого сказал: «Я удивлен. Данное хоровое произведение у меня идет как эпизодический фрагментарный номер из «Реквиема». Но здесь оно прозвучало как центральный номер, где вскрывается боль и горе военных лет (1941–45 г). Исполнение произведения хором великолепно...»

9.5. Роль ведущих певцов хора при освоении произведений

В каждом хоре есть более и менее способные и опытные хористы. На их помощь руководителю хора надо умно и продуктивно опираться. Таких хористов еще называют «вожаками», лидерами, ведущими певцами хора. Одни дирижеры начинают с них индивидуальный опрос знания хоровых партий. Другие дирижеры, регенты назначают их старостами, концертмейстерами хоровых партий и часто поручают им самим работать с начинающими хористами. Однако, проблема в том, что «когда «вожак», то есть ведущий той или иной хоровой партии заболел или закапризничал, — говорит профессор К. К. Пигров, — петь очень рискованно»¹ (1964, с. 160). Поэтому надо чтобы все певцы хорошо знали хоро-

¹ Пигров К. К., Руководство хором.— М. Музыка, 1964, с. 160.

вые партии, а не только лидеры, «вожаки» хора. Обычно при проверке на знание репертуара, первыми поют более опытные хористы, а менее опытные слушают их и доучивают свои хоровые партии. Помимо подражания хорошему образцу, среди хористов часто возникает желание «здорового» соревнования в целях совершенствования своего профессионализма. Изучение и постижение хорового произведения никогда не заканчивается, а продолжается, даже если оно постоянно исполняется и хорошо воспринимается слушателями.

Если для начинающего певца хора главное выучить и сдать произведение, то для более опытного, и тем более одаренного хориста есть необходимость в постоянном совершенствовании. «У музыкально одаренного певца, — как говорил П. Чесноков, — есть представление о красоте звука, а, следовательно, понадобится очень немного советов, чтобы найти такой звук» (1961, с. 39). Чем больше таких одаренных певцов, тем эффективнее работа руководителя хора. Именно на них держится хоровой коллектив. Из таких выходят творческие лидеры, руководители хоров и отменные знатоки хорового дела.

9.6. Общение и управление дирижера хором во время исполнения произведений

Дирижеру давно пора забыть, что при неудаче виноват хор... Необходимо помнить аксиому: если хор плохо поет, то виноват в этом, прежде всего дирижер.

П. Чесноков

Дирижер или регент хора на концерте или на церковном богослужении не может общаться с хористами так, как на репетициях. Если на репетиции кроме мимики и жеста дирижеру помогает словесное общение, то на публичных выступлениях подобное общение возможно только на языке жеста и глаз. Каждый дирижер или регент обладает свойственной ему выразительностью. Это можно пронаблюдать на примере двух великих дирижеров, многие из которых работали с оркестрами, светскими и церковными хорами. Например, начинающие дирижеры, педагоги и даже исследователи

восхитительно отыскивают, изучают мимическую экспрессию итальянского дирижера Артуро Тосканини: «Все оттенки выразительности — будь то нежность, скорбь, радость, страсть, мольба, торжество, сила, страдание или умиротворенность — все это можно было прочесть на его лице, и все это находило свое отражение в игре оркестра. Каждому сидящему в оркестре в оркестре казалось, что Тосканини смотрит именно на него»¹.

Таковыми же качествами отличались известные хоровые дирижеры Н. М. Данилин и Д. С. Загребский. Современники последнего вспоминают, что от суровых и ледяных глаз маэстро при управлении хором «ничто не ускользало». Один его взгляд «способен был вызвать слезы у неаккуратной, зазевавшейся певицы или повернуть в смятение неробкого и бывалого баса-октависта».² Многие дирижеры говорят, что через исполнителей хора или оркестра можно узнать каков контакт у вас с ним во время репетиции или на концерте. «Когда каждому музыканту оркестра кажется, что вы дирижируете только для него одного, — писал **Ш. Мюнш**, — значит, вы дирижируете хорошо». Подобное можно услышать от хористов учебных хоров музыкальных колледжей и вузов. Например: «Я не очень уверенно в среднем эпизоде знаю хоровую партию, а он (хормейтер) как раз, в этом месте на меня и посмотрел»; или «мы старались, пели, но наш регент не был в настроении, все время смотрел на каждого из нас и не одобрял наше пение...» и др.

Некоторые дирижеры хора или оркестра умеют дифференцировать свой взгляд, соответственно свойству натуры исполнителя: «Нервному музыканту (певцу или оркестранту), — говорит дирижер Бруно Вальтер, — я бросаю взгляд на такт или два до вступления, и затем отворачиваюсь, чтобы его не тревожить. Если вступление удалось, я посылаю ему взгляд признательности и одобрения, и во многих глазах я видел потом благодарность за такой способ обращения»³.

¹ Гинзбург Л., Избранное. — М.: Сов. композитор, 1981, с. 71–74.

² Птица К. Б., Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М.: Музыка, 1970, с. 39.

³ Вальтер Б., Тема с вариациями. — М.: Музыка, 1969, с. 354.

Примерно то же говорит Ш. Мюнш: «Я стараюсь прочесть, что выражают глаза исполнителей... Это короткие минуты молчаливого общения, проникающего до самых глубин сердца, создающего атмосферу симпатии, дружелюбия и доверия»¹.

Разумеется, что в хоре меньше исполнителей, чем в оркестре, но это сути (дирижер — хористы) не меняет, т. к. общение осуществляется через жест, слух и зрение. Каждый из этих нюансов имеет свою специфику. Однако, важно то, что зрительные и другие впечатления и сигналы (от мимики лица, положения рук, вздоха и т. п.) поступающие от дирижера или регента к каждой хоровой партии или к хору, перерабатываются последними в звуковые образы. Поэтому не случайно у талантливого дирижера или регента самое лучшее исполнение хорового произведения получается именно при публичных выступлениях. Дирижер почувствовал образ, передал его хористам, хористы исполнили. У регента задача еще сложнее. В церковных песнопениях, где главное не музыка, а слово, регент должен сам искренно почувствовать смысл, правдивость и глубину содержания словесного текста, а затем повести за собой хор.

Следует заметить, что в дирижировании наблюдается два типа управления хором. Одни руководители жестко навязывают свою волю хористам, другие прибегают к более либеральной форме общения. Чаше указанные формы управления проявляются в смешанном виде, ибо многое зависит от самого исполняемого произведения. Например, когда профессор К. К. Пигров дирижировал «Лакримозу» из «Реквиема» В. Моцарта хором Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой, то он настолько проникнулся его любимым произведением, что у него, очевидно, не хватало сил и смелости делать какие-то телесные дирижерские движения, жесты. Он просто стоял на сцене перед хором, а из его глаз текли слезы. Хор понимал его и пел превосходно, пронзительно, молитвенно, великодушно. Будучи достаточно строгим требовательным человеком, К. Пигров настолько проникнулся в трагизм произведения, что это не могло оставлять

¹ Мюнш Ш., Я — дирижер.— М.: Музгиз, 1960, сс. 70 и 77

равнодушным не только слушателя, но и каждого хориста, как исполнителя, художника и человека. П. Чесноков, в своей книге «Хор и управление им» пишет, что есть два типа дирижеров хора. Одни при дирижировании «поедают хор глазами», сверля его беспрерывно пронзительными взглядом, другие — совершенно не смотрят на хор.¹

Разумеется, что первое и второе плохо. Если дирижеру совсем не смотрит на хористов, то он теряет живое творческое общение в момент исполнения. Если дирижер «сверлит и поедает хор глазами» смущает и нервирует, то это вызывает досаду и недоброжелательство. Самому же дирижеру грозит потеря здоровья, и как пишет П. Чесноков: «Десятка два лет такой нервной деятельности и... больное сердце».² То есть дирижер или регент должен смотреть на хор и видеть его, но так, чтобы это было почти незаметно. Взгляд должен помочь певцам исправить ошибку, сдержать, успокоить, ободрить, а иногда вдохновить и активизировать исполнительский выразительный момент, но в доброжелательной форме.

Но многое зависит от индивидуальных качеств дирижера, регента. Например, дирижирование профессора Д. С. Загребского, например, осуществлялось как бы вопреки всем вышеописанным правилам. Это был предельно сконцентрированный «сверлящий взгляд», достаточно четкие, ясные жесты, особенно кистевые движения артикуляции, напоминающей хористам о произношении словесного текста, и, конечно же, блестящее знание партитуры. Студенты копировали манеру дирижирования своего любимого профессора, но, к сожалению, всегда срабатывала известная истина: «Всякая копия хуже оригинала». Поэтому в выигрыше были те студенты, кто искал свой стиль, свой индивидуальный метод дирижирования.

Что же касается зрительного общения хора и самого дирижера со слушателями в зале или с прихожанами церкви, то певцам следует учиться, не замечать по отдельности: «кто зашел», «когда вышел» и т. д. Не нужно работать на публи-

¹ Чесноков П. Г., Хор и управление им.— М.: Госмузиздат, 1961, с. 157.

² Там же, с. 157.

ку, «не целиться» на отдельных прихожан церкви или слушателей в зале. *«Целься в произведение и попадешь на слушателя»* — говорит многовековой опыт исполнительского искусства. Ориентировка исполнителя на отдельного слушателя, пусть даже самого почетного гостя, часто приводит к попаданию в пустоту.

Не исключено, что хору приходится петь в сложных условиях, когда слушатель не подготовлен к восприятию классической или церковной хоровой музыки. Но здесь следует проявить выдержку, волю и терпение, не забывая слова мастеров исполнительского искусства, что «среди двухсот-трехсот неподготовленных слушателей в зале (или прихожан в храме) может оказаться один, знающий больше тебя и понимающий хоровое искусство лучше тебя». «Всегда думай, что есть такой слушатель и пой для него», — говорил дирижер и регент Н. М. Данилин.¹ (К. Б. Птица, 1970, с. 39). Поэтому каждый регент должен всегда напоминать хористам, что пусть даже в храме будет два, три человека или вообще не будет никого из прихожан (как это нередко случается на вечерних богослужениях сельских приходских храмов), хористы должны петь с полной отдачей, так как они поют Богу, что является главной для них задачей. Последнее, решающим образом, влияет и должно влиять на контакт общения внутри хора.

Внутрихоровое общение осуществляется не только при помощи жестов, тихих словесных указаний, но и на слух. Именно так певцы хора пытаются поддержать настроение, чувства и мысли друг друга. Объединенные общим замыслом, общей психологической установкой («Кому мы поем и для чего»), хористы активно проявляют свое отношение к исполняемой музыке.

¹ Птица К. Б., Мастера хорового искусства в Московской консерватории.— М.: Музыка, 1970, с. 39.

Глава X.

Ансамбль и строй как главные элементы хоровой звучности

Строй и ансамбль — основа хорового пения.

К. К. Пигров,
хоровой дирижер, регент

Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой.

Н. В. Гоголь,
рус. писатель

Всякий поющий в хоре должен чутко вслушаться в свою партию, чтобы силой и тембром уравновешиваться и сливаться с ней...

П. Г. Чесноков,
рус. хоровой дирижер, регент, композитор

10.1. Ансамбль хора и его составные элементы

Под ансамблем хора, понимается единство звучания (тембральное, динамическое, звуковысотное и др.) и единство вокально-слуховых и мышечно-резонаторных ощущений певцов в момент пения: в области дыхания, артикуляции, верхней части лица, губ и т. п. Отсюда и названия: динамический, тембральный, звуковысотный, артикуляционный ансамбль и другие виды. Чтобы подчеркнуть роль значения головного и в особенности губного резонанса в поддержании высокой позиции звука и чистоты интонации, можно ввести такое понятие как «позиционный» ансамбль.

Правда, определение об единстве ощущения певцов в момент пения — вопрос спорный, ибо может быть хороший ансамбль звучания, но средства его достижения могут быть разные. То есть, полного единства в ощущении работы резонаторов, дыхательных мышц может и не быть. Например, сопрано и бас могут стремиться петь в высокой позиции, звонким звуком, но ощущения в пении у них могут не совпадать. Бас может пользоваться глубоким, нижегрудным и даже брюшным типом дыхания, сопрано нижегрудно-диафрагматическим и, в отдельных случаях, даже верхнегрудным (лирические и лирико-колоратурные сопрано); бас, альт может петь на низком положении гортани и в вертикальной форме раскрытый положении рта, а сопрано будет издавать красивый ансамблевый звук при среднем или высоком положении гортани и при горизонтальном положении рта (пении на улыбке или полуулыбке), особенно в верхнем регистре. Тем не менее, певцы хора должны учиться приспособлять работу своего голосового аппарата к тому голосовому режиму к той манере, в которой поет хоровая партия, в целях общего хорового ансамбля.

Термин «ансамбль» заимствован из смежных искусств (архитектуры и театрального искусства) и впервые был введен в методическую литературу профессором П. Г. Чесноковым (см. кн. «Хор и управление им», 1940, 1952), который понимал под этим словом слитное, цельное и уравновешенное звучание певческих голосов каждой хоровой партии и всего хора (фр. *Ansamble* — вместе).

Французскому слову ансамбль соответствует русское слово «согласие», то есть содружество, союз голосов, их совокупность и согласованность. Ансамбль хора — это способ коллективного выражения и средство, позволяющее направить усилия многих певчих хора к единой цели, и добиться художественного результата (а в церковном пении произвести духовное впечатление на прихожан храма). Ансамблевое воздействие на слушателя достигает впечатляющей силы, на которую не способен самый яркий хорист или солист хора самостоятельно. Коллективное пение — это не простая сумма индивидуальных творческих усилий, а новое художе-

ственно — эстетическое качество, силу воздействия которого порой бывает трудно объяснить. Многие певчие, которые пропели в хоре по 20–30 лет, настолько «роднятся», акустически сливаются с его ансамблевым звучанием, что «не мыслят себя вне хора» и воспринимают себя в музыке только через хор. Как-то раз, мы стали свидетелями одного случая, когда у певчего церковного хора с 45-м стажем гос. И. П., студенты попытались узнать его мнение о выдающемся итальянском певце Энрико Карузо, на что он ответил: «Безусловно, голос большой мощи и красоты, но слушать одного певца для меня не есть эстетическое удовольствие. Для меня всегда интереснее слушать хоровое пение».

Примерно также высказался известный регент, архимандрит Матфей (Сергиев Посад), когда ему семинаристы задали вопрос: «Как вы оцениваете голос современного певца Лучиано Паваротти?», на что он ответил: «Певец хороший... ну как этого Паваротти поставить в хор, ведь он будет выделяться...» Безусловно, певцу с яркими индивидуальными голосовыми качествами петь в хоре бывает сложно, но можно. Это мы знаем на примере гениального русского певца, Ф. И. Шаляпина, а также солиста Большого театра И. С. Козловского, постоянно певшего в церковном хоре, армянской камерной певицы Лины Мкртчян и др.

Слитность звучания всего хора зависит от слитности звучания каждой отдельной хоровой партии, ее унисонного звучания. Поэтому не случайно говорят, что хоровое пение — это ансамбль унисонов. Опытные дирижеры всегда уделяют воспитанию хористов умения слушать и слышать друг друга, умению, подстраивать и уравнивать свои голоса, чтобы сливаться друг с другом и со всем хором. На ансамбль влияет количественный и качественный состав хора. В большом составе хоровой партии от 15–17 человек и выше, ансамбль достигается легче. Здесь положительную роль играет количество поющих. Если в партии 5–6 певцов и меньше, ансамбль достигается труднее. Здесь следует более тщательно подбирать певцов по силе и по тембру. Таким образом, в хоре из 60–80 человек легче добиться ансамбля, чем в хоре из 16–18 человек, особенно на высокой тесситуре и на нюансе f.

Примерно также влияет в ансамбль и качественный состав голосов. Различие их по тембру, силе, объему и манере пения затрудняет ансамбль. Нелегко вписываются в ансамбль хора голоса с яркой индивидуальной окраской, так называемые драматические голоса с широким объемом звука, звонкие колоратурные голоса, а также «сырые» необработанные голоса, имеющие «белый» открытый звук и дефекты звукообразования: сип, хрип, носовой оттенок и др.

В хоровом исполнительстве ансамбль подразделяют на частный, общий, а также на ритмический, динамический, вокальный, унисонный, гармонический, полифонический, ансамбль хора, солиста и оркестра и др.

Частный ансамбль — это ансамбль хоровой партии.

Общий ансамбль — это ансамбль всего хора.

Темпоритмический ансамбль — включает все моменты, связанные с темпом, метром и ритмом. Умение точно вступить и петь вместе, ритмически четко, одновременно произносить слова, гибко изменять темп, брать дыхание — важнейшее качество хора. Темп и ритм тесно взаимосвязаны и очень влияют на выразительность исполнения.

Опытные дирижеры всегда стремятся воспитать у хористов чувство заданного темпа и четкой ритмической пульсации.


Нередко ритмический ансамбль разрушается при пении хором длинных нот в медленном темпе. В таких случаях применяется прием мысленного дробления долей на более мелкие: целая нота представляется как четыре четвертных ноты; четверть как восьмое; восьмые как шестнадцатые. Это помогает ощутить внутренний пульс музыки, преодолеть статичность, расплывчатость в исполнении. Например:

поется — целая нота ,

мысленно пропеваётся — .

Больше всего хористы делают ошибки (особенно у кого недостаточная музыкальная подготовка) при пении нот с пунктирным ритмом. Как правило, восьмая с точкой и шестнадцатая поются приблизительно, почти одинаково

по длительности. Здесь важно следить за тем, чтобы первый звук (восьмая с точкой) произносился с тенденцией к увеличению длительности, а второй короткий звук исполнялся легко, стремительно и с тенденцией к сокращению длительности. Например:

 — произносить с тенденцией увеличения длительности.

 — произносить с тенденцией сокращения длительности.

То есть, слоги, приходящиеся на короткие звуки, следует произносить очень четко, легко и быстро, не делая лишних движений ртом (артикуляционный ансамбль). Особенно влияет на ансамбль хора резкая смена темпа и ритма. Например, очень быстрый темп резко искажает отчетливость дикции и ритма, а следовательно, ухудшается ансамбль и строй. Тем не менее, темп и ритм влияет на образ произведения, и любая их перемена должна быть замечена и исполнена хором.

В задачу ритмического ансамбля входит освоение таких навыков как одновременное взятие дыхания, точное вступление и снятие (окончание) по руке дирижера...

Высотно-интонационный ансамбль. Певцы в хоровой партии могут петь в ансамбле и низко интонировать (недобирать по высоте вводные тона, высокие звуки и т. п.), то есть, совместно фальшивить. Если же кто-то из хора пытается петь чуть точнее и за ним не следуют другие певцы, то он выходит из ансамбля. В таком случае возникает вопрос: прав ли тот хорист, который пытаясь удержать строй выходит из ансамбля или ему лучше петь фальшиво, но со всеми? Разумеется, что при публичном выступлении все хористы должны петь одинаково. Однако, на репетициях руководитель хора должен ориентировать неточно интонирующих певцов хоровой партии на чисто поющих, ради улучшения хоровой звучности.

Динамический ансамбль — это уравновешенное звучание по громкости отдельных партий и всего хора. Динамический ансамбль подразделяют на естественный, когда все голоса поют в одном регистре и искусственный, когда одни партии

поют высоко, другие очень низко. Здесь дирижеру приходится регулировать звучность. Например, поручать верхние звуки петь не всей партии, а отдельным, легким голосам, а нижние звуки лишь тем хористам, у кого эти низа звучат мягко, без скрипа и сипа.

Унисонный ансамбль (unisono — итал. однозвучный) — слияние голосов по высоте в полном или октавном унисоне: по метроритму, темпу, тембру, динамике манере пения и дикции.

Гармонический ансамбль — это равновесие голосов в аккордовой фактуре, где мелодия должна звучать чуть громче сопровождающих голосов. Но иногда приходится перераспределять звучание голосов. Например, ведущую роль поручать нижнему голосу — альту, басу, а верхнему голосу петь тише. Тогда звучание аккорда улучшается.

Полифонический ансамбль — умение образно, ярко исполнять главную тему и затем переключаться на пение вторым и третьим планом. То есть уметь переходить из солирующей партии на сопровождающую.

Тембральный ансамбль — это слитность по окраске звучания всех певцов и всех хоровых партий в общее единое звучание хора. Проблема тембрального ансамбля чаще возникает тогда, когда в хоре «большая текучесть» хористов, или когда происходят возрастные изменения, как, например, в детском или школьном хоре. С возрастом начинают ярче проявляться регистры голоса. Задача хормейстера, регента или педагога вокала больше уделять внимания регистровому выравниванию голоса учащегося на всем его диапазоне.

Ансамбль хора, солистов и оркестра. Хор должен петь несколько тише, чем солист и обеспечивать хорошую разборчивость в произношении словесного текста певцами хора. В ряде случаев хор и солист может меняться своими функциями.

Таким образом, ансамбль в хоре состоит из ряда компонентов, требующих внимательного отношения со стороны дирижера и хористов. Если хотя бы один из этих компонентов (интонация, темпоритм, тембр, динамика) будет нарушен, общего ансамбля не будет.

10.2. Хоровой строй и интонация.

О зонном и темперированном строе

*Я работаю над интонацией, остальное
приходит само...*

К. Пигров,

хоровой дирижер, регент,
профессор Одесской консерватории

*Все время контролируйте себя в высоте
звука... Хор может понизить от одного повы-
шающего или понижающего певца.*

А. Архангельский,

рус. хоровой дирижер,
композитор, педагог

Строй хора — это чистота интонирования в пении, то есть точное воспроизведение звука по высоте (мелодический строй), в аккорде (гармонический строй), а сам звук должен соответствовать его акустическим качествам: тембром, силой и т. д.

К. К. Пигров писал, что «чистота интонации — это краеугольный камень, на котором базируется хоровое искусство, без нее не может быть и речи о создании художественного полноценного хора»¹. Практика постоянно подтверждает эту истину. Все дирижеры хора постоянно работают над чистотой интонации.

Подразделение строя на мелодический и гармонический является условным. Каждый спетый звук хоровой партии одновременно является мелодическим и гармоническим, так как связан с определенным аккордом.

Мастера хорового пения П. Г. Чесноков, Г. А. Дмитриевский и К. К. Пигров, в своих книгах, подробно анализируют способы интонирования интервалов и делают ряд выводов заключающихся в следующем:

1. Чистые интервалы поются устойчиво.
2. Большие и увеличенные интервалы поются с тенденцией расширения, а малые и уменьшенные с тенденцией сжатия, «сужения».

¹ Пигров К. К., Руководство хором. — М.: Музыка. 1964, с. 43.

3. Все выдержанные звуки следует петь с тенденцией повышения, так как они произвольно съезжают вниз.

4. Альтерация, повышающая звук, требует высокого интонирования, альтерация, понижающая звук, вызывает низкое интонирование.

5. Самые трудные интервалы в пении — это секунды и терции. От чистоты их интонирования зависит чистота строя всего хора.

6. При пении мажорных гамм и произведений в мажорных тональностях звуки третьей и седьмой ступени всегда следует петь с тенденцией к повышению.

7. В минорных тональностях все звуки следует петь с тенденцией к повышению за исключением 3-й и 7-й ступени натурального минора.

8. В мелодическом и гармоническом миноре очень важно петь остро и высоко вводный тон (7-ю повышенную ступень). Здесь острота подачи звука требуется больше, чем в мажоре, так как следующая за вводным тоном минорная тоника также требует тенденции к повышению.

Вообще, в минорных тональностях очень трудно удерживать строй хора, так как здесь требуется особая острота звучания. Важно, чтобы в миноре наш слух опирался на терцовый звук, то есть на 3-ю ступень и, частично, на тонику минора. Тогда тональность будет удержана (см. ниже).

<u>Мажорный лад</u>		<u>Минорный лад</u>	
Название ступени	Как интонировать?	Название ступени	Как интонировать?
1 ступень	Устойчиво	1 ступень	Высоко
2 ступень	В восходящем движении мелодии — высоко, а вниз — низко	2 ступень	Высоко
3 ступень	Всегда высоко	3 ступень	Всегда низко
4 ступень	Низко	4 ступень	При движении от 3 ступени вверх — высоко, при движении от 5 ступени вниз — низко

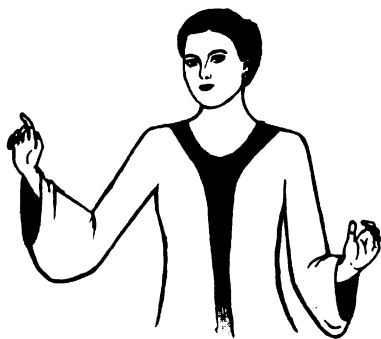
5 ступень	Устойчиво	5 ступень	Высоко
6 ступень	При движении вверх — высоко, при движении вниз — низко	6 ступень	Натурального и гармо- нического минора — низ- ко, мелодического минор- ра — высоко
7 ступень	Гармонического мажора и минора всегда высоко	7 ступень	Мелодического и гар- монического минора — высоко, натурального минора — низко.

Интонирование звуков в мажоре и миноре.

Для чистоты исполнения хроматической гаммы или отдельного ее отрезка рекомендуется альтерированные ступени подтягивать в сторону альтерации, а неальтерированные интонировать устойчиво и, в отдельных случаях, петь их с тенденцией к понижению.



Шире уже шире уже уже шире уже



Таким образом, *хроматические полутоны следует петь широко, а диатонические — узко. Главные ступени лада (I, IV, V) следует петь устойчиво.* Частая ошибка в хоре — подтягивать обостряемые звуки и, одновременно повышать или понижать устойчивые тона. В таком случае слух теряет опору и весь отрезок гаммы,

звучит нечисто, фальшиво. Интонация сбивается в сторону повышения или понижения.

Практика показывает, что при пении диатонической или хроматической гаммы, как и их отдельных отрезков, следует заранее внутренним слухом представить звучание основ-

ных звуков и держать их в памяти, как главные интонационные ориентиры слуха.

При пении многих хоровых произведений часто возникает необходимость в дополнительной коррекции строя. Например, звук «Си» в «До мажоре» должен звучать предельно высоко (как вводный тон к основному тону до мажора). Этот же звук «Си» в доминантовом аккорде уже будет звучать менее остро и даже несколько устойчиво.

Знание данных закономерностей помогает дирижеру лучше ориентироваться в сложностях строя и ансамбля. Однако, в практической работе теория строя все-таки играет вспомогательную роль. Главным корректором является слух, который приобретается при пении в хорошем учебном хоре, и в процессе занятий на дисциплинах вокально-хорового цикла.

О зонном строе — как важнейшем средстве чистой и выразительной интонации

В пении, как и в некоторых видах музыкальных инструментов с нефиксированной высотой музыкального строя (скрипка, виолончель, тромбон) используется зонный строй. Это означает, что тот или иной звук, сохраняя свое значение (До, Ре, Си, и т. д.), может менять высоту в сторону понижения или повышения, но очень незначительно, в пределах четверти тона (в пределах определенной зоны). Этим усиливается звуковая выразительность. Если же эти понижения или повышения, особенно вводных тонов, будут больше четверти тона, то наш слух уже будет ощущать эти изменения как фальшь, нестройность игры или пения. Например, звук «ля» имеет по камертону 440 герц. Его можно спеть чуть ниже, 435–437 герц или выше 443–447 герц. От этого значение звука «Ля» не изменится, а его интонационная выразительность усилится.

Закономерности зонного строя были исследованы профессором Московской консерватории Н. А. Гарбузовым, который подтвердил и впервые обосновал роль интонации как выразительного средства. По Гарбузову музыканты запоминают и узнают звуки и интервалы не по частоте, а по характеру звучания. Отклонение величины интервала в рамках

допустимой зоны придает этому интервалу особую выразительность, характерную тембральную окраску. «Высотные оттенки звуков и интервалов, принадлежащих к одной и той же зоне, я называю интонациями звука или интервала, а способность запоминать, узнавать и воспроизводить интонации — интонационным (внутризонным) слухом»¹.

Между звуковысотной и выразительной интонацией существует тесная взаимосвязь. Например, в местах эмоционального подъема, особенно в кульминациях, исполнитель или группа исполнителей сознательно или интуитивно начинает заострять звучание интервалов в пределах допустимой зоны и отклоняться от темперированного строя. Данные отклонения «не конфликтуют», не диссонируют с фортепиано, имеющее темперированный строй, а само исполнение произведения от этого становится еще краше, эмоциональнее, выразительнее. Звуковысотная интонация (если она не выходит за пределы зоны) воспринимается слушателем как интонация чистая, точная и предельно выразительная.

Почти все профессиональные хоровые дирижеры используют зонный строй и воспитывают этот навык у хористов. По нашим наблюдениям, для освоения навыка пения в зонном строе, а, следовательно, понимания красоты вокального и хорового искусства, важно хористу получить вокальную подготовку и попеть в хорошем, профессиональном или учебном хоре не менее 4–5 лет.

Однако, в освоении техники интонирования следует не забывать, что существует связь между объемом зоны интонирования (шириной интервала) и трудностью интонирования. Интервалы с широкой зоной интонирования, особенно III и VIII ступени, интонируются сложнее, чем I и V ступени.

Особой нестабильностью интонирования, как мы знаем, отличаются большие и малые секунды. Особенно сложно интонировать полутона вверх, где возникает потребность к их завышению. Нисходящие полутона не нуждаются в дополнительном их сужении.

¹ Гарбузов Н. А., Музыкант, исследователь, педагог. — М., 1980, с. 207.

При интонировании увеличенной кварты надо представлять себе чистую квинту, а верхний звук увеличенной кварты как вводный к верхнему звуку квинты. При интонировании уменьшенной квинты следует ориентироваться на чистую кварту.

Интонирование мелодических интервалов зависит от темпа и ритма. Например, в медленных темпах очень заметно проявляются отдельные детали мелодии, а, следовательно, могут быть больше заметны погрешности в интонировании.

Что касается альтерированных звуков, то установлено, что, если они длятся долго, то могут приобретать самостоятельное значение и повышать их не следует. То же касается и пения малых секунд. При убыстрении темпа малые секунды сужаются, а при замедлении они поются с тенденцией к расширению.

Также следует учитывать и то, что акцентированный звук мелодии отличается большей интонационной устойчивостью, чем неакцентированный. Поэтому опытные хормейстера используют этот прием, особенно при пении увеличенной секунды в гармоническом мажоре и миноре, чтобы выделить характерный колорит ее звучания.

О темперированном строе и его взаимосвязи с зонным строем

В темперированном строе все полутона интонируются одинаково, без тенденции к повышению или понижению. То есть все звуки энгармонически равные: «Ре-бемоль» равно «До-диезу», «Ля-бемоль» равен «Соль-диезу» и т. д. С одной стороны темперированный строй лишает хоровое пение выразительности, но с другой — дает хору краски инструментального звучания. При исполнении музыки а сарпелла и с сопровождением в одном и том же концерте и даже в рамках одного и того же произведения, хору приходится перестраиваться с одного строя на другой. Опытные дирижеры советуют хористам, в таком случае, запоминать звучание основного тона вновь исполняемого произведения и ориентироваться на него.

Акустические исследования пения интервалов в зонном и темперированном строе показывают звуковысотное отличие в их интонировании. (Н. А. Гарбузов, П. П. Барановский, Е. Е. Юцевич, Н. К. Переверзев). Например, полутон в темпе-

рированном строе равен 100 центам, большая секунда 200 центам. В зонном строе интервал малой секунды при пении может колебаться в пределах 48–90 центов; большой секунды в пределах 160–200 центов и т. д. При этом мелодические и гармонические интервалы имеют различные показатели.

Гармонические интервалы более стабильны по высоте и ближе к темперированному строю, чем мелодические. Некоторое представление об этом можно получить в ниже приведенной таблице.

Название интервалов	Величина мелодического интервала в темперированном строе	Величина мелодического интервала в зонном строе с возможными изменениями высоты звука	Величина гармонического интервала в зонном строе с допустимыми повышениями или понижениями высоты звука.
Малая секунда	100 центов	48–90 центов	–
Большая секунда	200 центов	160–200 центов	204 цента
Малая терция	300 центов	280–320 центов	316 центов
Большая терция	400 центов	390–420 центов	386 центов
Чистая кварта	500 центов	495–520 центов	498 центов
Чистая квинта	700 центов	700–715 центов	702 цента
Малая секста	800 центов	770–810 центов	812 центов
Большая секста	900 центов	880–930 центов	883 цента

Из данной таблицы видно, что в темперированном строе величина мелодического и гармонического интервала по высоте остается неизменной. В зонном строе, в целях чистоты и выразительности музыкального сопровождения (*a cappella*), практикуется не только мелодическое, но и гармоническое изменение ширины интервала в допустимых пределах, пусть даже на несколько центов. Разумеется, что точные изменения в центах того или иного интервала, аккорда под силу только

специальным приборам. Однако, опытный хормейстер, регент все-таки может правильно определить на слух насколько интонационно чисто и выразительно прозвучал отдельный эпизод, фраза, аккорд, интервал или все произведение в целом.

При освоении произведений в темперированном строе, то есть с аккомпаниментом, очень полезно попеть их сначала без аккомпанемента. Это обостряет слух хористов и помогает им слушать друг друга. В дальнейшем рекомендуется возможно чаще возвращаться к таким формам работы. В церковном пении, как мы знаем, музыкальные инструменты не практикуются. Однако, на подготовительных этапах работы, особенно при проведении репетиций, распеваний хора перед церковными богослужениями использование музыкального инструмента (чаще фортепиано), возможно. Здесь хорошо комбинировать пение с музыкальным сопровождением и пение а cappella.

10.3. О взаимосвязи строя и ансамбля и что из них важнее. Концепция К. Пигрова о главенствующем значении строя в хоровом пении

Чудо природы — ансамблевый звук. Ансамбль основывается на строе, на точной интонационной слаженности звучания поющих в хоре.

К. К. Пигров

Хор, не владеющий строем, не может полноценно исполнять произведения несмотря на прочие качества пения: хорошие голоса, правильный ритм, темп, дикция и т. д.

И. П. Пономарьков,
хоровой дирижер

Природа хорового пения подразумевает тесную взаимосвязь и единство строя и ансамбля. Это единство и слитность должны проявляться во всех компонентах хорового звучания и первую очередь в интонации. Известно, что в хоровой партии певцы могут петь в ансамбле, но несколько фальшиво, например, на пол или четверть тона ниже остальных певцов хора, то есть все понижают или повышают одинаково, в унисон, пристраиваясь друг к другу. Разумеется, что и «фальшивчикам» необходимо исправить интонацию или другие компоненты хоровой звучно-

сти. Если неточно интонирует вся хоровая партия, то исправить ошибку легче. Если есть разнобой в унисоне, где каждый фальшивит по своему, то здесь задача несколько труднее. Сначала нужно добиться ансамбля отдельных хоровых партий — подтянуть отстающих. Если это не удастся, следует проверить каждого в отдельности и помочь этим устранить препятствия мешающие ансамблевому звучанию.

Так, постепенно, многие дирижеры через совершенствование различных компонентов ансамбля добиваются чистого строя. Этому принципа придерживались П. Чесноков, Г. Дмитриевский, А. Егоров, В. Краснощеков и др. На первое место хоровой звучности они ставят ансамбль, затем строй. Новым словом в теории и практике хорового искусства стало учение К. Пигрова, его учеников и последователей: Д. Загребского, А. Мархлевского, В. Иконника, В. Шипа, А. Авдиевского, В. Газинского и др. Согласно концепции К. Пигрова, *первым и главнейшим компонентом звучания хора является строй*, где чистота интонации есть краеугольный камень, на котором базируется хоровое искусство. При этом само понятие интонации и строя не идентичны. Интонация (звуковысотная) — это умение чисто воспроизводить мелодическую высоту звука, а строй понятие более широкое и предполагает умение интонировать звуки в их гармоническом соотношении и в определенном ладу. Следовательно, первым условием хорошего ансамбля является точная интонационная сглаженность поющих в хоре. То есть, путь к ансамблю лежит через строй. Разумеется, что здесь идет речь не о механической перестановке порядкового номера, а о принципиально новой методике работы с хором, в которой строй рассматривается как «художественное явление». Поэтому, когда мы читаем определение К. Пигровым основных признаков ансамбля высокого уровня, то находим, что первым его условием ансамблевого звучания является «точная интонационная сглаженность поющих в хоре». В связи с этим, в беседах и лекциях К. Пигров, говоря об ансамбле хора, часто употреблял фразу: «чудо природы — ансамблевый звук», подчеркивая этим силу интонационно чистого ансамблевого звучания хора, которое возможно при чистом строе. Здесь К. Пигров выступает как новатор в вопро-

се роли и значении для хоровой звучности строя и ансамбля и методики работы с хором в целом.

Если в книге «Хор и управление им» П. Г. Чеснокова в начале главы об ансамбле пишется, что «научно-теоретических обоснований в этой области еще нет», то К. К. Пигровым проделан «обзор главнейших аккордов с точки зрения хорового ансамбля» (более 100 примеров). Впервые показан практический метод работы над ансамблем в произведениях с различной фактурой и с расположением аккорда.

Приведем основные методические положения К. Пигрова без знания и практического понимания которых, невозможно добиться успеха работы каждому дирижеру хора или регенту.

— Чистота интонации — это краеугольный камень и целый фундамент, на котором можно построить хоровую звучность. Без нее все теряет свое значение.

— Строй хора — это художественная категория и главнейшее условие хоровой звучности. То есть, чистое интонирование интервалов в мелодическом и гармоническом видах, лучше изучать и осваивать в определенном ладу, а не изолированно (вне лада).

— Большие и малые секунды, хроматические полутоны — это наиболее трудные для интонирования интервалы и самые страшные враги чистой интонации.

— Заботу о чистоте исполнения секунд надо считать основой работы над строем. Чистота пения секунд изоцряет слух певцов и, тем самым, в значительной мере, способствует верному пению всех прочих интервалов, сложных гармонических созвучий и хроматических видоизмененных аккордов.

— Чистота интонации — это не только методический принцип работы с хором это принцип воспитания поющих, будь-то профессиональный, учебный или любительский хор

— Метод интонирования интервала зависит от функции этого интервала в ладу.

— Умение петь чисто интервалы, аккорды тесно связано с гармоническим чутьем и развитым певческим голосом. Сами интервалы не являются собой чем-то самостоятельным. Они тоже элементы гармонической хоровой звучности.

— Мелодический и гармонический строй следует рассматривать и осваивать во взаимосвязи, причем мелодический строй корректируется гармоническим.

— Работа над строем предполагает детальный анализ гармонического языка, стиля и фактуры изложения осваиваемого произведения.

Кроме вышесказанного на интонацию влияют мелодическое положение аккорда, фактура, динамика, темп, штрих, метроритм, дыхание, дикция, артикуляция гласных и согласных и т. д.

Такой своеобразный, новаторский подход работы с хором позволяет уже по другому рассматривать проблему ансамбля в хоре, то есть, добиваться ансамбля посредством работы над строем. Поэтому нельзя не согласиться с К. К. Пигровым, что «отличительным признаком ансамбля высокого мастерства, являются точная интонационная слаженность звучания поющих в хоре, слитность и уравновешенность всех певческих голосов по силе и тембру»¹, результатом чего будет сочный, насыщенный, богатый красками, без малейшего выделения тембров отдельных певцов, полноценный унисон партии.

10.4. Хоровые переложения и гармонизация церковных напевов

Церковная музыка должна создаваться и развиваться на наших обиходных напевах... Изысканные сладости и пряные гармонии современной музыки, а так же бахметьевские нонаккорды и турчаниновские ув. септаккорды, хотя и приводят любителей в восторг и умиление, все же, они не пригодны для храма.

А. Кастальский,
композитор, хоровой дирижер

Очень необходимый навык для каждого хормейстера, регента — умение гармонизовать, или, как говорят, переложить (аранжировать) одноголосную мелодию в два, три или четыре голоса. Данный навык позволяет совершенствовать репертуар своего хора. Ведь дирижер-хормейстер при хоро-

¹ Пигров К. К., Руководство хором.— М.: Музыка, 1964, с. 78.

вых переложениях всегда учитывает голосовые возможности своих хористов. Он полагается на наиболее звучащие отрезки диапазона хора, применяет подходящую тесситуру, использует возможную динамику звучания, и ориентируется на индивидуальные голосовые возможности той или иной хоровой партии. То есть, голосовые возможности хора лучше всего знает руководитель, который постоянно с ним работает.

Кроме того, работа над переложениями полезна и для самого дирижера, регента. Она стимулирует развитие творческих навыков, обостряет наблюдательность, музыкальный кругозор и обогащает его исполнительские возможности.

Разумеется, браться за хоровую оранжировку может тот хормейстер, который знает правила гармонии, полифонии, хорошо разбирается в выразительных качествах мелодии, согласуя ее звучание с возможностями певческого голоса. При хоровой оранжировке важно придерживаться определенных рекомендаций:

1. В результате переложения (оранжировки) должны оставаться неизменными: мелодия, гармония, ритм, музыкальная форма, размер и темп произведения. Меняется лишь тональность, расположение аккордов, их звуковая наполненность и некоторые элементы фактуры — изменение в голосоведении, во взаимоотношении голосов и т. п.

2. При оранжировке главное внимание должно быть отведено мелодии, как главному связующему звену между композитором, исполнителем и слушателем. Задача оранжировщика — сохранить образно-смысловую ее сущность, чтобы она прозвучала во всей ее красе.

3. При наличии опыта оранжировщик может перемещать мелодию или отдельные ее отрезки в различные регистры, т. к. каждый регистр (отрезок диапазона) отличается своей звуковой окраской. От этого мелодия обогащается и приобретает свой исполнительский вариант.

4. Мелодия широкого диапазона, которую одной хоровой партией исполнить не под силу, может быть передана другой партии, лишь бы сохранилась ее основная мелодическая суть.

При этом помнить, что, чем выразительнее мелодический рисунок каждой хоровой партии в отдельности и в гармонии

ческом сочетании с другими голосами, тем легче и прочнее она усваивается певцами хора.

Гармония. Соединение аккордов должно быть плавным, певучим. Движение средних и нижних голосов — теноровой, альтовой и басовой партии должно быть мелодичным, что позволяет и легче запоминать певцами хора, а звучание партитуры улучшается. Чередование тесного и широкого расположения аккордов при оранжировке партитуры поможет преодолеть звуковую статичность хоровых партий и будет способствовать достижению плавного и гибкого голосоведения. Однако, смена расположения аккордов не должна быть слишком частой, чтобы не нарушить плавность голосоведения отдельных голосов партитуры.

Полифония. Это вид многоголосия, при котором голоса гармонируют друг с другом и вместе с тем достаточно самостоятельны. Полифония бывает имитационная и неимитационная. Имитационная полифония основана на повторении в различных голосах одной и той же мелодии. Такое неоднократное проведение одной музыкальной темы в разных голосах партитуры хорошо закрепляется в сознании слушателей.

Полифонию, не содержащую в себе имитаций, подразделяют на контрастную и подголосочную. Контрастная полифония основана на одновременном сочетании двух или нескольких различных мелодий. Подголосочная полифония — это одновременное сочетание основного напева и его всевозможных вариантов — подголосков (ответвлений главного голоса). По своему интонационному складу подголоски могут быть очень близки к основному напеву или значительно отличаться от него. Подголоски могут быть расположены над главной мелодией, или «опевать» ее снизу и сверху.

В хоровом пении Православной Церкви, полифония, в ее «чистом» виде почти что не практикуется, за исключением лишь ее отдельных элементов.

Тональность. При оранжировке очень важно выбрать подходящую тональность, чтобы она была удобна хористам по tessitura, по диапазону отдельных хоровых партий. В связи с тем, что каждая тональность имеет свою окраску, то дирижеру следует учитывать этот момент, раскрывая образный характер произведения.

Голосоведение. Его принято подразделять на скачкообразное и плавное. При плавном голосоведении мелодия движется по интервалам примы, секунды, терции. При скачкообразном голосоведении, движение голосов осуществляется по квартам, квинтам и более. Для ряда светских и большинства церковных песнопений голосоведение, преимущественно, должно быть плавным, как одно из средств соблюдения эмоциональной сдержанности пения.

Большое значение в хоровой оранжировке имеет гармония и выбор соответствующей тональности, от которых, во многом, зависит сохранение характера и стиля хорового произведения. А. Д. Кастальский, по этому поводу, писал, что у нас неисчерпаемая кладезь самобытных и любых гармонических последований. И далее, продолжает Кастальский свою мысль в отношении выбора и преимущества мажорного или минорного лада при оранжировке: «Не мешало бы также забыть об «умилительности» слащавого минора, который в одно время считался необходимым даже и для «Хвалите имя Господне», выражая, якобы, сокрушение богомольцев о грехах, а на самом деле наводя уныние».¹ Правда, данные высказывания Кастальского об унынии минора, можно считать несколько спорным, так как в подлинных напевах, особенно в Русской Православной Церкви нельзя найти много мелодий исключительно минорного характера, особенно с тем надрывом, который так характерен для надуманных умиленных и «молитвенных» композиций в духе немецких баллад и городских романсов XIX века.

Тем не менее, оранжировщику при гармонизации и переложении церковных напевов следует учитывать, где, каким хором и когда это произведение будет исполнено (как обиходное песнопение, как праздничное.), а, следовательно, подбирать соответствующие гармонии, лад, тональность, фактуру и т. п. Само же умение дирижера-хормейстера, регента делать хоровые переложения и обработки крайне необходимо, чтобы дать возможность хору шире и полнее проявить свои исполнительские возможности.

¹ Лебедев Б. Б., История богослужебного пения. Полтавская епархия. — Комсомольск, 2004, с. 154.

Глава XI.

О произвольных и непроизвольных методах работы над строем и ансамблем

Природное чувство гармонии облегчает осваивать интонационно трудные места произведения.

К. К. Пигров

Для того чтобы аккорд хора звучал стройно, певцу необходимо развитое гармоническое чувство, т. е. умение ясно и тонко чувствовать то сочетание звуков, которое, в данный момент, поет хор и подстраиваться к нему.

Н. М. Ковин,
регент

11.1. О роли и значении произвольных и непроизвольных методов в работе с хором

Практика показывает, что над хоровым строем и ансамблем можно работать не только с помощью осознанного интонирования ступеней лада, как это принято в традиционной методике хорового пения, но и так называемыми непроизвольными методами, порой дающими хорошие результаты.

Непроизвольный, т. е. происходящий независимо от воли и сознания. Данный термин (непроизвольные движения, непроизвольная работа голосового аппарата) указывает на изменение высоты звука не только с помощью прямых волевых усилий и осознанных действий, но и с помощью косвенных воздействий. Произвольные и непроизвольные действия и двигательные акты в работе голосового аппарата тесно взаимосвязаны. Условно рефлекторные движения, навыки формирования звука могут автоматизироваться и при необходимости их исправления опять осознаваться,

а затем вновь автоматизироваться. П. Чесноков в своей книге «Хор и управление им», впервые употребляет такие термины, как «гармоническое чутье», «механический ансамбль, художественно-органический ансамбль» и др. Понимая, что научно-теоретических обоснований в этой области нет, П. Чесноков дает условное определение понятию «механический» ансамбль, подразумевая под этим хорошо слаженное, ансамблевое пение хора, который звучит как бы сам собой, произвольно и без особых усилий поющих. Это возможно при условии, — как пишет П. Чесноков, — когда «количество певцов и качество голосов, и тембр их уравновешенны»¹.

Разумеется, что сформировать хор, где была бы полная уравновешенность голосов очень трудно, хотя сама идея возможности достижения хорошего строя и ансамбля такими путями и методами заслуживает внимания.

Подобную терминологию типа: «природное чувство гармонии», «гармоническое чутье», «гармоническая интуиция», использует К. К. Пигров в своей книге «Руководство хором» при описании им работы над строем и ансамблем. В качестве произвольного воздействия на интонацию можно отнести употребляемую им образную терминологию. Например, малую секунду вниз (которая поется всегда чуть занижено) он предлагает хористам петь чуть острее, большую секунду вниз, тупее и т. п. Разумеется, что эти определения приблизительны и для ощущения и интуитивного восприятия этой остроты и широты интервала, требуются специальные навыки и певческий опыт. Однако, практика показывает, что данная образная терминология помогает не только начинающим, но и более опытным. Для этого необходимо сочетать осознанные и неосознанные формы и методы работы над интонацией, качеством звука и всеми компонентами хоровой звучности.

Из психологии мы знаем, что все произвольные двигательные акты, (в том числе и работа органов голосового аппарата) осуществляются, в основном, под контролем сознания, а произвольные — без этого контроля. Однако, на практике эти различия относительны. В хоровом, как и в сольном

¹ Чесноков П. Г., Хор и управление им.— М.: Госмузиздат, 1961, с. 37–38.

пении, работа голосового аппарата поющего регулируется так называемыми «произвольно-непроизвольными» процессами. Более низкие уровни регуляции или подсистемы организма, включая составные части и комплексы органов голосового аппарата, управляются больше непроизвольными автоматизированными действиями. Иначе сознание, было бы не в состоянии, напрямую управлять всей вокальной моторикой, всеми двигательными певческими актами. Тем не менее, отдельные автоматические подсистемы органов голосового аппарата, поначалу, могут координироваться и управляться с помощью волевого контроля, а затем непроизвольно. Для этого поющий в хоре или в сольном пении в результате произвольного усилия дает лишь первоначальный импульс о начале деятельности (формировании звука, изменения его по высоте и т. д.) и при необходимости ее прекращает. Остальную работу голосовой аппарат выполняет сам, непроизвольно. Можно сказать, что отдельные автоматизированные подсистемы управления органов голосового аппарата, которые больше связаны с сознанием, могут управляться так называемыми произвольно-непроизвольными процессами.

Примерно то же может происходить и происходит в хоре при работе над строем и ансамблем. Не все интервалы и гармонические созвучия можно сознательно проконтролировать и в этом нет особой необходимости. Поначалу хорист по жесту дирижера или с помощью слуха и мышечных вокальных усилий учится остро интонировать вводные тона, большие терции (мажоре), затем осваивает интонирование других интервалов мажора-минора. Постепенно, (если хор имеет должный исполнительский уровень), у хориста интуитивно и сознательно вырабатывается соответствующее «гармоническое чутье» интонационного пения. Он вместе с другими певцами хора поет чисто в ансамбле, не прибегая к сознательному волевому контролю каждой ступени лада. И лишь в отдельных интонационно неустойчивых местах дирижер может потребовать сконцентрировать внимание хористов к пению отдельного интервала или аккорда. Если же система осознаваемых ориентиров отсутствует (или чрезмерно сокра-

щена), то управление качеством строя и ансамбля затруднено и плохо поддается корректировке и перестройке. Поэтому в учебных и профессиональных хорах (а, следовательно, и в методике хорового пения) всегда акцентируется внимание на необходимость сознательного контроля хористов при пении интервалов и гармонических созвучий.

Однако, регенту или дирижеру любительского и даже учебного хора, где большинство певцов без соответствующего уровня музыкального образования, добиться сознательного контроля поющих над интонированием ступеней лада достаточно трудно и малопродуктивно. Необходимо искать произвольные или произвольно-произвольные приемы и методы по улучшению хоровой звучности, кратко рассмотрим некоторые из них.

11.2. Вокальная работа в хоре и ее произвольное влияние на улучшение хоровой звучности

Большая часть затруднений в отношении чистоты и точности звука лежит не в чисто музыкальной области, как это полагается, а скорее в области чисто вокальной психологии.

Маерграф Френц,
хормейстер, педагог, Германия

При легком, свободном, в меру прикрытом звуке хоровая стройность и слитность значительно улучшаются...

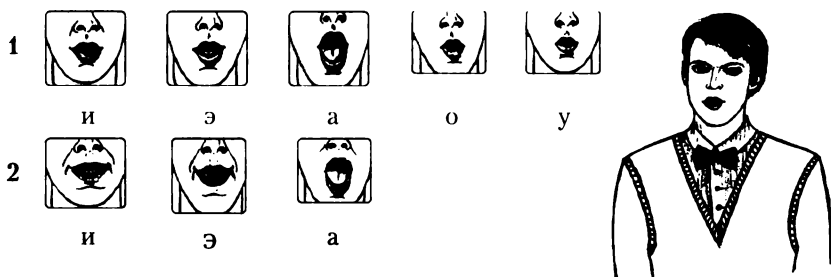
И. П. Пономарьков,
хоровой дирижер

Трудно переоценить роль и значение вокальной работы в хоре. Она не только преобразовывает качество певческого звука хористов, но и, произвольно, улучшает строй и ансамбль хора. Например, невозможно правильно вокально и интонационно чисто спеть вводный тон «Си» в гамме «До-мажор», если хористам не помочь снять излишнее напряжение дыхательных мышц, и правильно сформировать звук.

То есть, выработка всех элементов хоровой звучности — чистоты интонации, нюансов, дикции, тембра опирается на «вокальный фундамент». В процессе овладения вокальными навыками вырабатываются интонационно-вокальные рефлексy, которые непроизвольно обеспечивают чистоту интонации и хороший хоровой строй.¹

Трудности, возникающие в процессе вокальной работы состоят в том, что индивидуальные недостатки голоса каждого хориста при общем пении трудно заметить. Поэтому руководитель хора должен хорошо изучить голосовые возможности каждого поющего и досконально овладеть технологией певческого звукообразования самому. В целом, вся вокальная работа в хоре должна быть посвящена развитию певческого слуха и голоса хористов. Не обработанные «пестрые» голоса не сливаются в унисон, который должен составлять основу ансамбля. При неправильном звукообразовании практически невозможно добиться хорошего ансамбля, строя и свободного звучания хора. И хотя техника звукообразования при коллективном и сольном пении используется одинаковая, все же хоровое пение имеет свою специфику. Певец в хоре, как мы знаем, должен поступиться индивидуальной манерой звукообразования, и, соответственно, требованиям дирижера, присоединиться к общему звучанию хора. В другом случае, если даже певцы хора будут стараться четко артикулировать гласные и согласные, и каждый, по-своему, будет открывать рот, двигать языком, то суммарная дикция хора и суммарный тембр будут неудовлетворительными. Однако, здесь должна быть найдена «золотая середина». В целом, техника звукообразования в сольном пении и в хоре одна и та же. Важно, чтобы каждый хорист стремился подчинить манеру звукообразования и силу звука к общим требованиям хора, научиться суммировать свой тембр к тембру хоровой партии, чтобы индивидуальную манеру произношения гласных, степень их округления и прикрытия присоединить к общим задачам звучания хора.

¹ Анисимов А. И., Дирижер-хормейстер. — Л.: Музыка, 1976.



Произношение гласных:

1. правильное; 2. неправильное.

Таким образом, если в сольном пении певец «сам себе хозяин», то при коллективном пении он вынужден считаться с техникой и манерой пения других, и общими требованиями хормейстера. Контролировать и улучшать пение хористов можно:

- во время распевания хора;
- в работе над произведениями;
- при индивидуальных прослушиваниях хоровых партий;
- в индивидуальной работе с хористами;
- при пении по группам, по партиям или в работе двумя-тремя голосами из хоровой партии, близких по манере звукообразования и по тембру.

Обычно, начинающие дирижеры, прошедшие курс вокальной подготовки, начинают автоматически переносить в хор все приемы и методы вокальной технологии, которые были усвоены ими на вокале. Это метод пения на зевке, посыл звука в резонаторы (в «маску»), глубокий вдох перед пением в нижнюю часть грудной клетки и другие. Но при коллективном пении такие приемы и методы часто не дают желаемого результата и даже могут принести непоправимый вред, особенно неокрепшему голосу. Например, известный в академическом вокале прием пения «на зевке» (ощущение зевка, полузевка), который способствует округлению и прикрытию звука, больше приемлем для средних и низких типов голосов, поющих на низкой или слегка опущенной гортани. При ощущении зевка, гортань поющего непроизвольно опускается на 7–8 сантиметров вниз

от уровня ее речевого положения или покоя. Следовательно, тем певцам, которые поют на среднем и высоком положении гортани (чаще это тенора, сопрано), данный прием может принести непоправимый вред, особенно начинающему, неокрепшему голосу. Здесь важно выбрать те приемы, методы и упражнения, которые подходили бы каждому хористу, каждой хоровой партии и способствовали вокальному развитию всего хора, достижения в нем хорошего строя и ансамбля.

Для этого певцы хора должны освоить целый комплекс вокальных навыков. Главные из них следующие:

- 1) формирование звука в «близкой» и «высокой» позиции;
- 2) техника округления и прикрытия звука;
- 3) техника открытия рта при произношении различных гласных и согласных и их слогосочетаний (дикционный ансамбль);
- 4) техника певческого дыхания;
- 5) развитие кантилены и подвижности звучания хора.

Высокая позиция звука — как основа хорового строя и ансамбля

Каждому хоровому дирижеру или регенту следует четко различать существующие понятия в пении: «близкая», «низкая» и «высокая» позиция звука.

«Близкая» позиция больше характерна для певцов-солистов, поющих в академической манере (оперное, камерное пение), где требуется достаточная сила, мощь, объем и полетность голоса. Это достигается не только за счет активной работы дыхания и верхних головных резонаторов, но и за счет максимальной работы грудных резонаторов, придающих голосу умеренное вибранто, мягкость, выразительность и, конечно же, объем звука. При таком звуковом спектре или эмиссии звука, его «острота» (которая так приветствуется в хоровом пении) несколько притупляется. Поэтому нередко говорят, что вокалисты, даже профессиональные, часто поют не совсем стройно, особенно когда они объединяются в ансамбль, в хор и даже при пении в дуэтах или квартетах. Причина в том, что нет единства обертонового состава голосов.

Случается это потому, что тембровое вибрато в сольном пении имеет амплитуду колебания до полутона и при малой частоте доходит до 6–7 колебаний в секунду. Все это придает певческому голосу красоту интонационной «фальши», которая воспринимается слухом в сольном пении как достоинство певца, а в ансамблевом, хоровом — как недостаток. Но это не означает, что певцы с яркими певческими голосами не способны петь в хоре. Вначале совместного пения певцам такого плана трудно полностью изменить обертоновый состав своего голоса. Однако, при целенаправленной работе, особенно при освоении навыка пения на «р» или в полголоса (*mezzo voce*) постепенно появляется слитность звучания. Примером тому могут служить такие известные, в прошлом, коллективы как хор американского дирижера Р. Шоу, состоящего из одних певцов-солистов; военного Ансамбля песни и пляски Советской Армии под управлением Б. А. Александрова и др.

Низкая позиция звука предполагает обратный процесс — отсутствие необходимого количества высоких обертонов, когда при той же абсолютной высоте звук воспринимается как глухой, низкий, а, следовательно, интонационно нечистый, фальшивый.

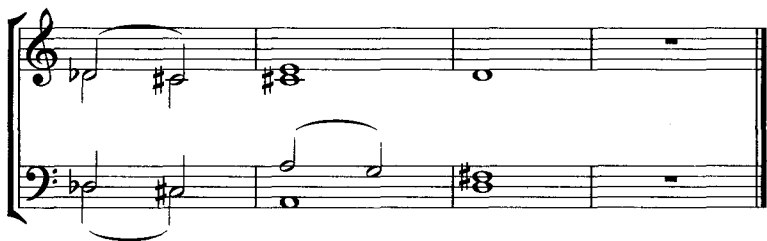
Хорошо когда певец умеет регулировать в своем голосе баланс обертонов — увеличивая процесс грудных (ближкая позиция) или головных (высокая позиция). Но для этого необходима специальная тренировка.

В хоре, как известно, приемлема только высокая позиция звука, которая предполагает максимальную работу головных резонаторов и менее активную работу грудных резонаторов. У такого звука почти нет вибрато, или оно очень незначительно. Некоторые хормейстера, регенты, пытаясь добиться высокого интонирования отдельных нот (мажорных терций, вводных тонов), настолько выуживают звук, что он звучит, хоть высоко и чисто, но все же несколько обеднено тембрально, за счет искусственного уменьшения грудного звучания. Поэтому нужна «золотая середина». Высокое звучание должно преобладать в голосе хориста, но оно не должно быть настолько «выхолощенным» и напряженным.

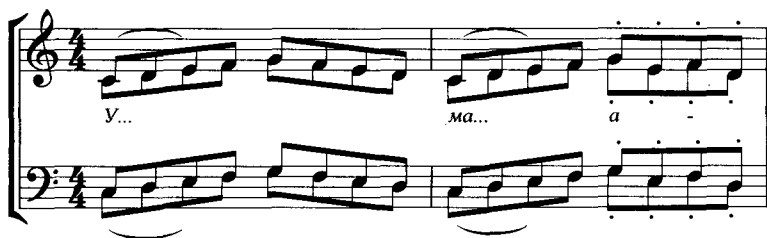
Научить хористов петь в высокой позиции можно с помощью освоения техники губного резонанса. Наличие губного резонирования ощущается в виде легкого дребезжания, звонкого отзвучивания голоса в области верхних зубов и губ (особенно верхней губы), при пении на согласные «М», «Н». Позже, резонанс звука может охватывать область носа и передней части лица. Но это не имеет ничего общего с носовым призвуком. Высокая позиция достигается с помощью пения ранее описанных нами упражнений на «М» и «Н» резонирующих гласных «Е», «И», «Я», «У» и их слогосочетаний: «ЗИ-Е-Я», «МИ-Я-У», «Е-О-У» и др. Такие упражнения приносят пользу всем типам певческих голосов, не только в сольном, но и в коллективном пении, формируя у певцов высокую позицию звука и способствуют его округлению, прикрытию уже в нижней и средней части диапазона голоса и непроизвольно влияют на улучшение строя и ансамбля. Для этого хорошо практиковать комбинированные распевки. Первую часть петь в унисон на различные виды вокальной техники, а вторую часть в 3–4 голоса в целях развития гармонического слуха и навыков многоголосного пения.

Приведем несколько таких распевок, которые могут использоваться каждым руководителем хора, регентом. Данные распевки поются по полутонам вверх и вниз.

до ре ми фа соль фа ми ре до...



Первая часть данной распевки, исполняемая хором в унисон, постоянно меняется по мелодии и по комбинации слогосочитаний гласных и согласных. Вторая часть распевки по своему гармоническому сочетанию остается той же, но меняется лишь тонально.



Вторая группа распевок должна быть взята из разучиваемых или уже выученных произведений. Это могут быть фраг-

менты из трудно осваиваемых мест, отдельные аккорды или цепочка аккордов с разрешением в тонику (например: T — S — D — T; T — S — K — D₇ — T и др.).

В то же время мелодических и гармонических распевок должно быть не более пяти, шести. Это несколько гаммообразных пассажей, арпеджио, упражнений для подвижности голоса, навыка кантилены, упражнений на «нон легато» и «staccato». Нельзя не согласиться с мнением известного дирижера А. А. Юрлова, что «в практической работе хора не должно быть много упражнений, но ко всем используемым упражнениям надо предъявлять требования, позволяющие применять их для их выполнения возможно большего числа весьма разнообразных певческих задач»¹. То есть, все зависит от контроля дирижера за пением данных упражнений.

Освоение комплекса необходимых навыков тесно взаимосвязано. Например, на упражнениях, предназначенных для развития четкости дикции, попутно можно осваивать технику пения «в близкой» и в «высокой» позиции звука, закреплять навыки дыхания и т. д.

11.2.1. Методы вокализации закрытым и приоткрытым ртом и пением на сонорные и губные согласные

Овладение музыкальным текстом певцов проходит гораздо скорее, чем овладение текстом словесным в силу чисто звуко-речевых трудностей произношения слов.

А. А. Юрлов,
дирижер хора

К произвольным вокальным методам можно отнести пение закрытым и приоткрытым ртом, используемое в сольном и хоровом пении, особенно в работе над строем и ансамблем. Данный способ вокализации использовали такие известные дирижеры, как К. К. Пигров, А. А. Юрлов, А. В. Свешников, особенно при пении хроматизмов и выстраивании высокой позиции звука. Практика показывает, что

¹ Юрлов А. А., Сборник статей, материалов, воспоминаний. Сост. И. Марисова. М., — Сов. композитор 1983, с. 158.

исполнение пение попевок и упражнений закрытым и приоткрытым ртом улучшается, если их научить петь в различной динамике и, особенно, на «р». А. А. Юрлов писал, что «сейчас много поют закрытым ртом и, при том, поют резко, напряженно, прижимая губы плотно к зубам, или собирая их внутрь... в то время, как при мягком, естественном, лишенном всякого напряжения пении закрытым ртом, певцы в состоянии услышать всю ткань хорового произведения, выровнять звучание, согласовать в ансамбле свой голос с другим, а также достичь ансамблевого согласования различных партий.

К тому же мы знаем, что в сольном пении закрытым и приоткрытым ртом на «р» и «pp» при мышечном раскрепощении произвольно массируются голосовые складки, создавая этим условия для исправления фальшивой интонации, а, следовательно, улучшения строя и ансамбля.

В этих целях очень полезен прием тихого пения двух-трех партий хора на согласную «м» или «н», в то время как другая хоровая партия поет полным звуком или вполголоса, но со словами. Затем порядок может меняться. Такой прием приучает хористов слушать друг друга, вырабатывает навыки тихого и интонационного чистого, стройного пения.

1.2.2 Метод вокализации на гласные и их слогосочетания с согласными

Вокализация на слоги позволяет разучивать произведения самой различной сложности.

А. А. Юрлов,
дирижер хора

Метод вокализации на различные гласные и слоги, хотя и не очень широко распространен в хоровой практике, но он достаточно эффективен. Такой метод позволяет разучивать произведения самой различной сложности. Вокализация способствует быстрому освоению элементарных вокальных навыков, выработке плавности, слитности и собранности звучания, а, следовательно, лучше ощутить, запомнить и осознать необходимую высоту интонируемого звука, чтобы затем воспроизвести его со словами. Кроме того, вокализа-

ция на различные гласные способствует освоению техники открытия рта в пении.

Вокализация ускоряет и улучшает процесс художественного освоения произведения, особенно нахождению правильных звуковых пропорций при нюансировке. На основе знания словесного текста, хористы, сначала с помощью дирижера, ищут нужные для произведения эмоциональные состояния и выразительные интонации. А затем, соединив их со словами, достигают необходимого результата.

Такая работа произвольно способствует улучшению строя, ансамбля и впеваю произведения в целом. Вокализовать, как мы знаем, можно закрытым и приоткрытым ртом (на «М» «Н») и на гласные. При вокализации на гласные, имеет значение название гласного и согласного и его слогосочетания. Из звонких согласных, кроме «Н», «М» иногда применяются «Д», «З», а из глухих «К», «Т» и их слогосочетаний «КУ», «ТО», иногда йотированное «Ю». Но более эффективными, на наш взгляд, являются сочетания сонорных звонких согласных и йотированных гласных. Как в сольном, так и в хоровом пении слоги с гласной «И» сообщают звучанию звонкость; «У» и «О» способствует округлению, прикрытию и выравниванию звука. Йотированная гласная «Я» способствует мягкости и звонкости звука, а в сочетании с сонорными звонкими согласными (ЗИ-И-Е, МИ-Я-Е и др.) выработке высокой позиции звучания у певцов всего хора. Некоторые дирижеры практикуют пропевание разучиваемых произведений или его отдельных фрагментов на отдельные гласные. В учебных хорах музыкальных школ, колледжей и некоторых регентских училищах, нередко, разучиваемые хоровые произведения поются на гласные «О» и «У» в целях округления звука, избавления его от «пестроты» и резкости. Если хор поет низко, и при этом глухим, сильно перекрытым звуком, то практикуется вокализация на гласные «И» («МИ», «ЗИ», «НИ») или «Е» в комбинации с йотированными или чистыми гласными и сонорными согласными. Нам известен случай, когда руководитель хора музыкального колледжа в течение 3–4 месяцев (при подготовке к государственным

экзаменам) на репетиции постоянно пропевал всю программу на слог «ВИ» и на слог «У» и добился хороших результатов. Такой метод можно назвать произвольным, так как работа над звуком и интонацией происходила со стороны учащихся почти что неосознанно.

Известный хоровой дирижер А. В. Свешников, желая добиться тихого пения, часто предлагал хористам вокализовать на слог «КУ», и «ТА», «ТО» и «ТУ» йотированное «Ю».

Некоторые дирижеры используют вокализацию в целях выразительности пения. На основе знания словесного текста, ищут звуковые пропорции в нюансировке (где *p*, а где *pp*, *f*, *mf*, *f*, *ff* и т. п.), усиливают эмоциональную насыщенность звука и подтекст.

Таким образом, дирижеры и регенты используют вокализацию в зависимости от задач, которые ставятся перед коллективом в процессе работы. Например, если в хоре много начинающих певцов, которые плохо открывают рот в процессе пения, то полезно вокализовать разучиваемое произведение на гласные «Я», «А», «О», способствующие мягкому движению нижней челюсти вниз. Если хор поет «глухим» звуком, полезно петь на резонирующие гласные «И» и «Е» и их слогосочетания («МИ-И-Е», «НИ-Я-СОЛЬ»).

При открытом, «пестром» звучании хора полезно попеть на гласные «О», «У», которые собирают и выравнивают звук и т. д. Если хор или отдельные хористы из той или иной хоровой партии любят «покричать», петь громко и при этом понижают высоту звука, то следует чаще давать петь фрагменты из произведений закрытым ртом на согласные «м», «н» или гласную «у», и на тихой динамике.

Если от хора требуется спеть произведение в легком стремительном характере и это не удастся, то некоторые дирижеры предлагают хору, предварительно, попеть его на слоги «та-та» или «ла-ла-ла» и др. Во всех подобных случаях метод вокализации принесет огромную пользу.

11.2.3. Метод «впевания» хорового произведения и его влияние на хоровое звучание

Метод «впевания» произведения практикуется не только в сольном, но и хоровом пении. Впеть — значит добиться необходимого уровня певческого автоматизма, при котором певец испытывал бы в пении необходимую художественно-техническую свободу, и, в первую очередь, удобство и непринужденность звукообразования. Впеваются произведения не только в техническом, но и в художественном направлении.

Для этого необходимо наметить определенную последовательность впеваания, которое включило бы поэтапное изучение и освоение произведения.

Процесс впеваания не должен быть формальным и чрезмерно растянут, так как произведение может надоесть хору. Разумеется, что произведение впеваются в процессе повторных исполнений. В результате таких повторов, при условии правильного звукообразования и работы дыхания, у поющего вырабатываются необходимые певческие приспособления, позволяющие преодолевать различного рода трудности: скачки, неудобные для пения интервалы, пения в высокой тесситуре и т. п.

При каждом повторном пропевании произведения или отдельной его части должна решаться определенная задача: отработка темповых изменений, динамики, интонирования какого-то мотива, попевки, аккорда. При этом, важно, чтобы при повторах не снижались уже достигнутые результаты.

11.3. Дикция и орфоэпия в хоре и их произвольное влияние на строй и ансамбль

Чем четче произносятся гласные в пении, тем лучше строй хора.

Н. М. Данилин

Небрежное выговаривание слов ведет за собой неизбежное следствие — грязноватую интонацию.

К. К. Пигров

Требования к дикции и орфоэпии в хоре, примерно, те же, что и в сольном пении: твердая, четкая подача согласных

с правильно сформированными, распевными гласными. Неодинаковое произношение гласных сопровождается смешением разных призвуков, что неблагоприятно сказывается на интонации. Однако, в сольном пении произношение гласных и согласных связано с индивидуальными особенностями звукообразования певца, работы его резонаторов, дыхания и т. п. В хоре, ради соблюдения ансамбля и чистоты строя, певец вынужден адаптировать свои индивидуальные элементы вокальной техники, включая дикцию и орфоэпию к звучанию хоровой партии.

Как в сольном, так и в хоровом пении произношение слов улучшает высокая позиция звука, максимальная работа резонаторов, особенно головных (позиционный ансамбль, см. ниже), и, конечно же, умение хориста подчеркнуть те оттенки слова, фразы или целого текста, наиболее весомо влияющих на раскрытие образа исполняемого произведения (образный ансамбль).

В сольном и в хоровом пении основная причина плохой дикции в том, что поющему приходится одновременно решать две задачи. С одной стороны, в целях обеспечения нужного тембра, певец стремится стабилизировать движения органов артикуляции и всей резонаторной системы, то есть делать их менее подвижными. С другой стороны, для четкости и фонетической разнокачественности гласных и согласных, певец стремится их выразительно произносить, аналогично речевому произношению.

Но поскольку в пении певец сильно ограничен в артикуляционных движениях и в подвижности языка, губ, глотки, гортани (иначе округленный певческий звук не получится), то произвольно теряется разборчивость слов. То есть, добиваясь певческих качеств голоса, певец, произвольно, теряет четкую разборчивость текста. И наоборот, стремясь к четкой дикции, певец теряет певческие качества голоса, нередко прибегая к декламации, вместо пения и даже к «лаю» («подъездам» в звуке) как писал итальянский педагог вокала **Ф. Ламперти**. Поэтому каждый вокалист или хорист вынужден каждый раз решать две задачи: добиться качественного звука и четкой дикции. В этих целях практикуются:

— улучшение дикции за счет четкости произношения гласных и согласных;

— улучшение дикции за счет активной работы головных и, частично, грудных резонаторов, способных, в совокупности, влиять и активизировать работу органов артикуляции.

В хоровом пении, в основном практикуется первый метод, хотя второй метод не менее эффективен, особенно для певцов, поющих в академической манере.

Дикция в хоре зависит не только от качества произношения гласных и согласных, но и от однородности и одновременности произношения этих звуков певцами каждой хоровой партии. Отсюда возможны названия — тембральный, темпоритмический ансамбль и т. п. Нарушение хоть одного из этих видов ансамбля отрицательно сказывается на дикции и на хоровом строе.

Несмотря решающую роль гласных, в удержании звуковысотной интонации в слове, очень сильно влияют на четкость произношения и интонацию согласные. Известный французский композитор **А. Онеггер** считает что самое существенное в слове не гласная, а согласная, которая играет роль локомотива, который тянет за собой весь остальной состав слова. И с этим нельзя не согласиться. Практика работы с хором показывает, что звук в хоре часто понижается в тех местах, где наиболее неблагоприятное для интонации сочетание гласных и согласных.

Четкость дикции зависит от техники перехода гласного к гласному через согласный звук. Этот процесс обеспечивает работа артикуляционных органов, которые принимают форму, приемлемую как для произносимого гласного, так и для рядом стоящего согласного. Громкость гласных, как известно, превышает громкость согласных, но согласные сильно влияют на гласные звуки.

Для того чтобы певческая дикция была четкой, а переходные процессы в работе артикуляционных органов (от гласного к гласному через согласный) обеспечивали слушателю хорошее восприятие словесного текста, необходимо чувство меры в произношении этих звуков. То есть, если согласные произносить слишком утрированно или вяло, небрежно, как

это мы часто делаем в обычной разговорной речи, то это мало отразится на переходных процессах в работе органов артикуляции, и дикция будет плохой.

При слишком утрированном произношении согласных, феномен переходных процессов также нарушается. Голосовой и особенно артикуляционный аппарат из-за нарушения баланса по времени звучания гласных и согласных звуков изменяется. Таким образом, четкое произношение согласных изменяет произношение гласных.

Гармоническая и акустическая согласованность между гласными и согласными, громкости, силе и характеру звучания нарушается, а сам текст плохо воспринимается слушателем. Примером этому могут служить выдающиеся вокалисты и известные хоровые коллективы. Так, по мнению болгарского оперного певца **Н. Гяурова**, «хорошая дикция в пении возможна, но не через форсированное выговаривание согласных, а через верный вокальный поток гласных». ¹ Поэтому справедливо мнение многих хормейстеров и вокалистов, что согласная должна «работать на гласную». Гласные, в свою очередь, через правильно организованный их «вокальный поток», через «выпуклое» и, вместе с тем, плавное их «переливание», взаимопереход одной в другую дает хорошую дикцию. В таком случае «гласная несет согласную, как конь седока». Однако, вялость произношения и слишком его утрирование, нарушает певческую дикцию, а в хоре это приводит к «грязноватой интонации» (К. К. Пигров).

Тем не менее, утрированная дикция в хоре и в сольном пении возможна, но больше в целях художественной выразительности.

Кроме вышесказанного на дикцию влияет характер произведения, его ритм, темп и быстрота движения ритмических долей.

Произведение скерцозного маршеобразного характера, включая и пение «читком», где каждый слог текста исполняется на каждую долю дирижерского жеста при дирижировании

¹ Морозов В. П., Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИПРАН, МТК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М.: 2002, с. 77.

«на раз» (в церковном пении), требует предельно яркой и четкой подачи отдельных слогов и слов.

В музыке мягкой, плавной будет соответствующим и произношение слов, то есть, менее акцентированным, певучим, но, вместе с тем, четким и ясным.

Особую трудность представляет пение сдвоенных согласных, попадающих на окончание слова, а также наличие в словах и во всей фразе большого количества губных и глухих согласных. Поэтому важно не забывать о природных акустических свойствах звучания этих звуков.

Все согласные, по степени сложности интонирования, можно разделить на три группы. Сонорные согласные — М, Н, Л, Р, — которые можно петь и точно интонировать, особенно М, Н. Согласные Р и Л несколько хуже поддаются удержанию высоты звука, особенно если малоподвижен язык поющего.

Шесть звонких согласных — Б, В, Г, Д, Ж, З также не одинаково благоприятны для удержания от сползания звука. Произносятся они коротко с участием работы голосовых складок (связок). Тем не менее, данные согласные (за исключением Ж и З), хоть и считаются звонкими, их произношение не достаточно активизирует работу головных резонаторов. Отчего при переходе от звука к звуку происходят «подъезды», скольжения, ухудшающие интонацию и четкость произношения самых слов в целом. Остальные гласные глухие. Они произносятся без участия голосовых складок и более всего опасны для удержания высоты звука, особенно в конце фраз. В связи с этим необходимо:

— произношение губных глухих и других мало резонативных согласных ориентировать поющих на рядом стоящие резонативные гласные, имеющиеся в слове и во всей фразе как «резонативной опоры» от сползания звука вниз;

— для четкости дикции и удержания звуковысотной интонации необходимы экономные и точные артикуляционные движения, причем не только в быстрых, но и в медленных темпах.

Делать большие, «размазанные» артикуляционные движения органами ротовой полости — типичная ошибка начи-

нающих. Такая активная работа артикуляционного аппарата возможна в виде вспомогательного упражнения на начальном этапе обучения, когда еще малоподвижна нижняя челюсть язык и губы.

Следует отметить, что артикуляционный аппарат хориста, больше всего подчинен волевому, зрительному контролю как со стороны хормейстера, так и со стороны самого поющего. Это позволяет косвенно регулировать работу тех частей голосового аппарата, которые функционируют непроизвольно, как, например, работа гортани, большей части дыхательного аппарата, особенно бронхов. Следовательно, через способ и манеру произношения гласных и согласных, через дикцию можно влиять на звукообразование и звуковедение, на кантилену и беглость голоса и, конечно же, на строй и ансамбль. Таким образом, хорошей дикции мешает вялость артикуляции (малоподвижные губы, язык, нижняя челюсть, плохо открывающийся рот), а излишняя декламационность не способствует плавности звуковедения. При вялой артикуляции хористов полезны как речевые так и певческие упражнения. Например, на начальном этапе обучения очень эффективно чтение и пение первых пяти звуков гаммы До-мажор. (До, Ре, Ми, Фа, Соль, Фа, Ми, Ре, До). Данное упражнение читается и поется с названием нот, по полутонам вверх и вниз, и с постепенным ускорением и замедлением. В качестве второй группы упражнений могут быть использованы обыкновенные скороговорки, которые можно читать как отдельной хоровой партией, так и всем хором. Поначалу, следует выбирать такие скороговорки, чтобы они начинались со слогов с гласными А, О, способствующих свободному открытию рта, за счет активного опускания нижней челюсти. Например:

- *«Коси коса пока роса; роса долой, а мы домой»*,
- *«Опанас взрастил ананас»*,
- *«Платон Платонов плотно к плотине приколотил»*,
- *«Карл у Клары украл кораллы; Клара у Карла украла кларнет»*.

Затем, возможно применение скороговорок с другими сочетаниями гласных и согласных, где имеется больше И, Ы,

У, Е, способствующих формированию высокой позиции звука. Например:

- *Шли мыши по крыше,*
- *Жили гули, лили пули в Ливертуле,*
- *Дмитрий Дмитриевич Дмитриев в Дмитрове.*

Данные скороговорки следует произносить на разной динамике: сначала громко, потом все тише, тише, и наконец, шепотом или совсем беззвучно. Затем можно повторить динамику в обратном порядке. Это способствует не только развитию силы голоса хористов, но и лучшему усвоению артикуляции. При шепоте, (а также беззвучно), чтобы быть понятным, хорист, солист или чтец вынужден, подчеркнуто артикулировать, все слоги, особенно, ударные. Такая активная шепотная артикуляция, частично, остается при последующем громком произношении.

Очень полезно отрабатывать дикцию и звуковысотную интонацию на упражнениях и фразах из текстов изучаемого репертуара. На них можно осваивать не только четкость произношения, но и динамику, нюансировку и изменение высоты звука в разговорной речи, а затем в пении. То есть управление звуковысотной интонацией в речи подготавливает звуковысотную певческую интонацию, а, следовательно, помогает изменять и улучшать строй и ансамбль в хоре. В этих целях полезно распевное чтение на одном звуке слогосочетаний сонорных согласных и йотированных гласных в виде упражнений и скороговорок, с постепенным усилением и ослаблением динамики. Например:

- Ма-мэ-ми-мо-му* (очень тихо),
- Ма-мэ-ми-мо-му* (тихо),
- Ма-мэ-ми-мо-му* (чуть громче),
- Ма-мэ-ми-мо-му* (вполголоса),
- Ма-мэ-ми-мо-му* (полный голос),
- Ма-мэ-ми-мо-му* (тише вполголоса),
- Ма-мэ-ми-мо-му* (тихо, беззвучно),
- Ма-мэ-ми-мо-му* (умеренно громко).

Данное упражнение можно использовать для настройки голоса на высокую позицию в распевной речи, а затем в пении,

одновременно отрабатывая распевность и четкость произношения этих звуков на разной динамике.

На них можно осваивать не только дикцию и звуковысотную интонацию, но и элементы выразительности произношения. Для этого следует произносить текст с вопросительной или утвердительной интонацией и с определенным эмоциональным подтекстом — грустно, весело, с упреком и т. д.

Мимозы Мила маме купила?

Мимозы Мила маме купила!

Подтекст I: Радость, надежда о предстоящем празднике.

Подтекст II: Сожаление о том, что покупка сделана слишком поздно.

Исполнение должно быть четким, очень быстрым, с «фермато» на резонативном гласной «И», на которой выстраивается звуковысотная, а затем и выразительная интонация. Руководителю хора следует не забывать, что оптимистичные подтексты непроизвольно способствуют звуковысотному повышению интонации, а грустные, пессимистические дают противоположный результат.

Подобные скороговорки и тексты можно сначала читать, затем распевно декламировать уже на определенной высоте звука и петь по ступеням гаммы.

Можно использовать и другие скороговорки, но не забывать, что у ряда согласных, особенно губных, глухих, тенденция к понижению звука. Тем не менее, такие согласные в тексте встречаются постоянно и их нужно уметь произносить так, чтобы звук был без подъездов и не понижался. Работу над скороговорками и фразами из текстов следует начинать тогда, когда у хористов улучшится подвижность нижней челюсти и четкость произношения отдельных слогов, слов и произношения текста в речи, а затем в пении. Для улучшения строя и ансамбля очень эффективен разработанный нами метод произношения текста с задержанием на резонативных гласных, причем, как в разговорной речи, так и в пении. Например: скороговорка: «Протокол про протокол протоколом запротоколирован» из-за наличия губных и глухих согласных очень неблагоприятна для удержания нужной высоты

звука. Однако, если ее произношение ориентировать на резонативную гласную «И», то необходимую высоту звука можно удержать. Для этого скороговорка произносится с ускорением, и затем в слове «запротоколирован», гласную «И» следует произнести с тенденцией повышения и сделать на ней фермато, чтобы закрепить необходимую высоту остальных гласных и согласных. Перед началом скороговорки хорошо настроиться на высокую позицию звукообразования с помощью произношения нескольких резонативных гласных и согласных типа: МИ-МИ-МИ-МИ-МИ; НИ-НИ-НИ-НИ-НИ. Затем произносится скороговорка с фермато на резонативном слоге «ЛИ» в слове «запротоколировали» для фиксирования чистоты интонации. По этому методу можно отрабатывать дикцию и звуковысотную интонацию на других скороговорках и фразах из текстов хоровых и вокальных произведений.

<p>Предварительная настройка голоса: чтение вслух, шепотом, беззвучно</p>	<p>Чтение и пение скороговорок и фраз из текстов с задержанием на резонативных гласных для четкости дикции и регулирования звуковысотной интонации</p>
<p>МИ-МИ-МИ-МИ-МИ-МИ-МИ-МИ-МИ-МИ-МИ МА-МЭ-МЫ-МО-МУ и др.</p>	<p>От топота копыт пыль по полю летит. Солнце ярко сияет на ясном небе. К девяти без десяти, детям спать пора идти. (С. Маршак)</p>

Работа над дикцией с помощью метода вокализированного чтения

Большую пользу для улучшения певческой дикции может оказать разработанный нами «метод вокализированного чтения». Он одинаково полезен как в сольном, так и хоровом пении. Суть его в том, что поющий (хорист, солист) отрабатывает технику произношения словесного текста в той манере, в которой он поет. Тогда вокализированная разговорная речь (см. выше) приближается к пению, а существующие различия дикции в пении и разговорной речи произвольно стираются, дикция и интонация звука улучшается. В итоге навы-

ки дикции и орфоэпии, наработанные в речи, можно будет использовать в пении.

Из физиологии мы знаем, что разговорная речь и пение, особенно в академической манере, осуществляется на различных артикуляциях. То есть, речь и пение отличают друг от друга не только по качеству звука, но и по анатомофизиологическим механизмам, с помощью которых осуществляются эти два вида голосообразования. Например, у одного и того же певца разговорная речь, может формироваться на среднем положении гортани (при постоянном изменении объема и формы органов полости рта и глотки), а пение на пониженной или повышенной гортани.

В разговорной речи губы, язык, нижняя челюсть обычно занимают свое разговорное положение, а глотка — соответствующий объем и форму характерную для данного звука. То есть, речевой звук — это «величайшее разнообразие» (Н. И. Жинкин) изменения тембра, модулирующей частоты, длительности, силы и т. п.

Все это имеет отношения к певческой дикции. Гласные и, особенно согласные, в пении требуют активного перемещения языка, смещения гортани и изменения нижней части глотки, что несколько усложняют их произношение. Поэтому не случайно педагоги, хормейстера затратив много усилий хористов на отработку дикций в речевых упражнениях, не получают ожидаемого результата в хоровом пении. Необходимо выработать у певцов умение сближать режимы голосообразования в пении и речи, то есть облегчить навык перехода с речевой дикции на певческую. Для этого важно освоить технику вокализованного чтения и перед пением читать словесный текст этим методом. В хоре это можно делать на словесном текстовом материале изучаемых произведений. Например, хор М. Глинки «Попутная песня» (сл. Н. Кукольника) написан в очень быстром темпе (*Presto. D = 100*). Чтобы научиться четко, произносить словесный текст в пении, необходимо предварительно прочитать его невокализованной речью, затем вокализованной речью и пропеть в различных темпах. Хорошо это делать по фразам, чередуя речь — пение — речь, все время обращая внимание на поддержание звуковы-

сотной интонации, ориентируясь на резонативные гласные «И», «Ы», произнося их с тенденцией к повышению «Дым стол-бом, ки-пит, ды-мит-ся па-ро-ход».

1 раз — обыкновенное чтение (невокализированное);

2 раз — вокализированное чтение;

3 раз — пение;

Напомним, что вокализированная разговорная речь, в данном случае должна быть приближена к академической манере пения, то есть, осуществляться на певческих артикуляциях, на том положении органов ротовой полости глотки и гортани, в которой формируется округленный, прикрытый певческий звук. Распевная речь, может осуществляться в полуоткрытом, или открытом способом. В академических, церковных и светских хорах практикуется, как известно, округленный прикрытый звук. Следовательно, отработка дикции методом вокализированного чтения должна соответствовать данным акустическим требованиям. Разумеется, что вокализированная речь исключает всевозможные «подъезды и подвывания» звука, значит она приближена к певческому способу звукообразования, характерного для академической манеры пения. В такой манере, часто говорят профессиональные оперные певцы, которые по привычке формируют речевой звук на певческих артикуляциях (говорят как поют), что не всегда приветствуется в искусстве художественного слова. Однако, в работе над вокальной дикцией метод вокализированного чтения очень эффективен.

Для регента церковного хора не следует забывать, что главное в богослужебном пении — священный текст, а хорошая дикция — неперемное условие исполнения церковных песнопений. Произношение словесного текста должно быть не только ясным, осмысленным, но и основываться на глубоком проникновении в его содержание. Все гласные должны звучать четко, округленно. В словах, где есть сочетание двух одинаковых гласных, необходимо эти гласные слегка акцентировать. Например: в слове «Приидите» из фразы «Приидите, поклонимся Цареве нашему Богу» вторую гласную «И» необходимо подчеркнуть, иначе в этом слове прозвучит только одна гласная «И» — «Придите».

Особенно важно значение четкости дикции, следует уделять при пении обиходных песнопений: стихир, тропарей. Нередко, особенно в профессиональных хорах, регенты и певцы этим песнопениям придают второстепенное значение, в результате, страдает разборчивость слов, повествующих содержание праздника. В таком случае произношение согласных должно быть отчетливым и ясным. Донести и как можно полнее раскрыть молящимся храма содержание богослужебного текста — главная задача регента и певчих.

Каждый руководитель хора должен не забывать, что хорошее пение отличается от посредственного не только четкостью дикции, но выпуклостью, объемностью произношения отдельных слогов, слов, не в ущерб звуковысотной интонации. То есть, гласная произносится объемно, а согласная четко, быстро и не закрывает слог, а переносится к последующему слогу. Например:

пишется: *в мо-лит-вах*,

поется: *в мо-ли-твах...*

Для этого навыка хорошо попеть отдельные слова, слоги из изучаемого произведения с задержанием на отдельных гласных. Переходить от слога к слогу очень быстро, по руке с соблюдением фермато на гласной каждого последующего слога, а саму гласную произносить выпукло, объемно, не сокращая ее длительности по отношению рядом стоящей согласной.

Работая над дикцией с хором, следует не забывать, что ее четкость и ясность возможна лишь при экономных и точных артикуляционных движениях, как в быстрых, так и в медленных темпах. С ускорением темпа и повышением tessitura артикуляционный аппарат имеет тенденцию зажиматься, а дикция искажаться.

Хормейстеру в таких случаях следует постоянно на репетициях напоминать хористам о необходимости расслабления в области шейных скуловых мышц, движений нижней челюсти. Ибо, добываясь свободной, естественной артикуляции, мы облегчаем работу гортани, голосовых складок, дыхания, а, следовательно, создаем наилучшие условия для произвольного улучшения строя и ансамбля в хоре.

С дикцией тесно связана орфоэпия (от греч. Orthos — правильный, epos — речь) — правильное литературное произношение текста. В русском языке (как и в ряде других языков) произношение слов довольно часто отличается от их написания. Ударные произносятся несколько выпукло, неударные звучат более ослаблено, укорочено, то есть редуцированы. Однако, редукция в пении и речи неодинакова. В пении гласная может тянуться несколько долей, и поющий вынужден отходить от норм литературного произношения.

В хоре, особенно в церковном, в целях улучшения строя и ансамбля произношение хористами слов текста (несмотря на различие, в диалектах, говоры отдельных хористов) должно быть унифицировано, приведено к одному виду, согласно требованиям языка церковнославянского, русского и др.

В итоге вышеизложенного, можно сделать следующие выводы и рекомендации:

— согласные в пении нужно произносить кратко, четко при активном движении губ и языка, но не утрированно, т. к. утрированная дикция, лишает голос необходимой вокальности, кантилены и может вызывать легкие глиссандирующие движения голоса, подъезды, что неблагоприятно сказывается на удержании необходимой высоты звука;

— «когда человек знает, что сказать, он всегда скажет хорошо» говорит народная мудрость. Для руководителя хора это значит, что если певцы поют осмысленно, знают что означает каждое слово, то оно будет хорошо донесено и до слушателя.

Очень важно для хористов выявить в тексте определяющие слова и добиваться полной ясности их вокального и интонационно чистого воспроизведения. При этом помнить, что в слове всегда только одно ударение. Здесь возможны некоторые советы:

— Желая усилить четкость произношения слова не следует акцентировать отдельные слоги, где силовой напор падает на гласный звук. В результате появляются грубые акценты, а дикция не улучшается.

— Чтобы усилить отчетливость произношения слова, нужно не трогать гласные, а усилить, обострить чеканку согласных без удвоения и утрировки.

— При подборе и исполнении упражнений, фраз из текстов для улучшения дикции и звуковысотной интонации важно делать упор на резонирующие гласные и согласные, отличающиеся, своего рода, «пронзительностью» (как например «Ж», «З», «С»), звонкостью и певучестью. Тем не менее, неаккуратное произношение этих согласных может создавать излишний шум и свист. Однако, этими согласными (особенно З, С) хорошо настраивать голоса хористов на высокую певческую позицию.

— Говоря о необходимости четкого и быстрого произношения согласных в пении, следует не забывать, что возможны исключения. Например, некоторые согласные могут удваиваться в целях выразительности произношения слова, усилении его значения. Это касается согласной «Р», которая часто удваивается посередине слова; сдвоенной согласной «М», которая сливается в один удлинённый звук и другие случаи.

Таким образом, дикцию в хоре можно считать тогда хорошей, когда она обеспечивает четкую разборчивость слов, выразительность их произношения и способствует улучшению строя и ансамбля.

Регенту церковного хора в целях бережного, уважительного отношения к священному тексту, лучше отрабатывать четкость дикции на упражнениях, скороговорках и фразах из светских текстов, а затем применять усвоенные навыки в освоении церковных песнопений.

11.4. Тональный метод или метод транспонирования и его произвольное влияние на строй и ансамбль

Для удержания тональности и чистоты строя хорошо применять транспонирование партитуры в целом, либо отдельных ее мест на полтона ниже или выше.

Н. М. Данилин

Некоторые дирижеры, в целях улучшения строя и ансамбля хора, часто преднамеренно меняют тональность разучиваемых и исполняемых произведений. Такой метод, на наш

взгляд, можно было бы назвать «тональным методом» или «методом транспонирования». Используется он по-разному. Например, известный дирижер М. Г. Климов при разучивании произведения к авторской тональности подходил постепенно. Сначала он осваивал с хором изучаемое произведение на терцию ниже, затем поднимался по полутонам вверх и опускался вниз, чтобы авторская тональность не казалась уж такой трудной (психологический прием). Этим он добивался естественной, ненапряженной звукоподачи, чистой интонации и оберегал голоса от перегрузки.

Примерно то же практиковал дирижер А. Свешников, который прибегал к транспонированию, пропевая песню не в основной, а в разных тональностях, чаще на полтона ниже. А. Свешников объяснял это тем, что, преодолевая трудность в интонировании, хор в новой тональности приспособляется к иному голосовому напряжению, оставляя все интонационные погрешности позади. Можно сказать, что использование приема транспонирования произвольно обеспечивало произведению интонационную устойчивость, так как хор никогда не «сползал» на другой тон, а пел ровно, спокойно и легко. Тем не менее, некоторые дирижеры считают, что задавать тон более чем на полтона выше указанной композитором тональности ни в коем случае нельзя. (П. Чесноков), чтобы не исказить характер звучания исполняемого произведения. С последним утверждением нельзя не согласиться. Практика показывает, что отклонение на тон, а тем более на полтора тона значительно изменяет образную звучность и характер произведения, а главное, создает проблемы в отношении границ диапазона хора, держания им тесситуры и сохранения певческого голоса хориста от перегрузок. Начинающие регенты и дирижеры считают так: «Раз хор часто понижает, то надо постоянно давать тональность повыше... хор понизит и как раз будет в нужной тональности». Но это мнение ошибочно. Лучший вариант — приучать хор петь чисто в оригинальной тональности. Лишь в отдельных случаях, например, на концерте, при сильной усталости или слишком повышенном эмоциональном состоянии хористов можно в пределах полтона менять тональность произ-

ведения (даже без ведома хористов), непроизвольно влияя этим на улучшение строя и ансамбля. Опытные хормейстера разучивают произведения на полтона ниже той тональности, в которой оно написано. На концерте, данное произведение уже исполняется в оригинальной тональности, которая воспринимается хористами как бы по новому, свежее и от этого строй улучшается.

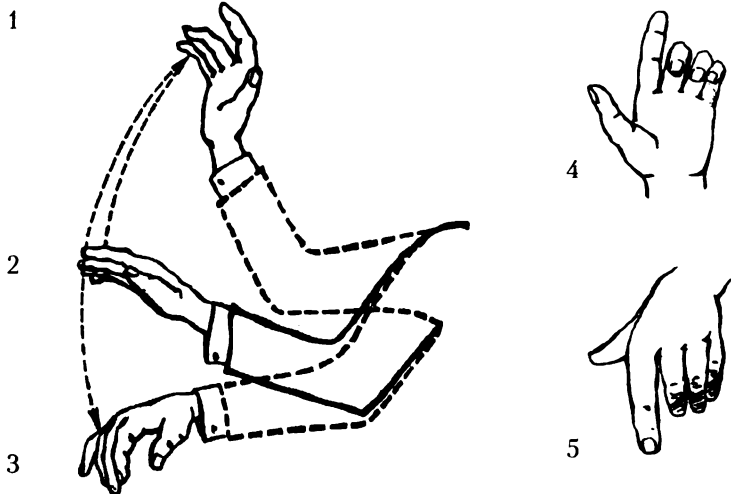
11.5. Метод исправления звуковысотной интонации с помощью жеста руки дирижера и жеста руки хориста

Дирижер должен уметь показать хору необходимость поднять или опустить высоту звука, а хор должен понимать эти сигналы и выправлять интонацию.

К. Птица,
хоровой дирижер,
профессор Московской консерватории

Нередко, во время репетиции или даже концертного выступления хора мы видим как опытный дирижер, регент жестом руки показывает на необходимость повышения или понижения того или иного звука партитуры, и хористы послушно этому следуют. В результате отдельная хоровая партия или весь хор начинает правильно реагировать на замечания, и чистота интонации восстанавливается. Чаще происходит это непроизвольно. Из психологии мы знаем, что всякое представление о движении вызывает эти движения непроизвольно. Иногда легче удастся добиться положительного результата, если ориентировать хористов не на ступени лада, вводные тона, а на слова и слоги, падающие на эти ступени, и, с помощью жеста, требовать петь их выше, ниже или устойчивее.

Очень важно для дирижера уметь жестом руки или обеих рук заранее предупредить о возможном понижении звука и, при необходимости, подтягивать его вверх, особенно в конце музыкальных фраз. Этот прием необходим при продолжительном пении на одном звуке, вводных тонов и др.



1 — внимание; 2 — дыхание; 3 — начало пения; 4 — выше; 5 — ниже.

Постепенно у хороводов вырабатывается тенденция произвольного повышения или понижения этих звуков, интуитивным чутьем и сознательным стремлением удержать звуковысотную интонацию в данных местах хоровой партитуры.

Регулирование звуковысотной интонации можно осуществлять не только с помощью руки дирижера, но и руки певца. К этому методу мы пришли в ходе практической работы с певцами-солистами и хористами. Кисти рук человека, как мы уже знаем, (см. выше) имеет свое представительство в его мозгу. По данным некоторых исследователей, работа голосового аппарата тесно связана с работой кистей рук, которые следует рассматривать как орган речи, то есть, как полноправный орган артикуляционного аппарата, который может участвовать в голосообразовании, в данном случае, при корректировке звуковысотной интонации. Каждый педагог по сольфеджио или хормейстер, регент может проделать простой эксперимент. Например, если ученик недобирает высоту звука, предложить ему самому помочь себе рукой. То есть, одновременно с движением звука вверх, поднимать и вести свою руку, раскрытой ладоней вверх. Уже за один, два раза каждый сможет убедиться, что звук был спет выше, точнее.

Этого метода следует придерживаться и при пении других проблемных для интонации звуков в хоровой партитуре. При этом движение руки дирижера, указывающей на пение с тенденцией вверх, вниз (острее, тупее) одновременно, в том же направлении могут жестикулировать руками и хористы (как вспомогательный прием).

Затем, после некоторой тренировки певцы хора могут изменять, улучшать интонацию уже только по руке дирижера. Однако, для прочности освоения данного метода, для взаимопонимания и взаимокорректировки интонации дирижеру вместе с хористами необходимо предварительно попеть гаммообразные пассажи, мажорные и минорные гаммы, фригийские обороты, интервалы, аккорды и отдельные места в партитуре с применением жеста.

11.6. О передаче дирижерских требований хористам с помощью идеомоторных мимических движений глаз и рук.

Рука человека может «вложить в голос музыкальную интонацию...

Б. Асафьев,
музыковед, академик

Глаза всесильны. Внушающие, просящие, убеждающие глаза, то зеркало, которое отражает каждую мысль и эмоцию дирижера.

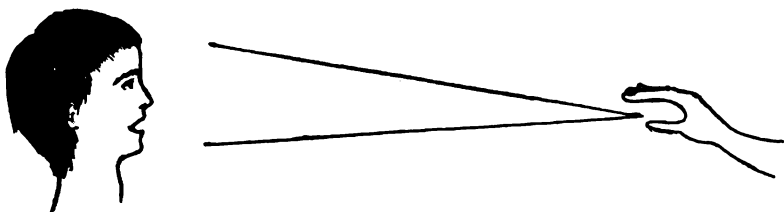
Юджин Орманди,
американский дирижер, скрипач

Важным качеством дирижера хора является не только способность понимать и чувствовать разучиваемую или исполняемую музыку самому, но и уметь передать жестом эти ощущения и исполнительские намерения хору и получить желаемые изменения звука. Способность педагога или хормейстера с помощью глаз, рук, мимики лица, различных движений и жестов проникать в психологию и исполнительские действия одного или группы певцов, предлагать им звуковысотные и другие изменения качества звука, и тут же получать обратный результат можно назвать «идеомоторной

интросекцией», о которой писал А. К. Мартинсен в своей книге «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано».¹

Из психологии мы знаем, что «идеомоторная интросекция» — есть способность и умение внутренне переносить, «интросекцировать» свои двигательные ощущения и представления (мышечные, резонаторные, слуховые, звуковысотные, тембральные, зрительные и другие) в моторику другого лица и обратно. Та же взаимообратная связь происходит и в хорошем пении. С одной стороны, при управлении хором, дирижер как бы опирается на его звучание, на голосовые и исполнительские возможности певцов, но, в то же время, он одновременно выдвигает новые задачи, новые требования по улучшению хоровой звучности. Иначе рост хорового коллектива будет невозможен. Например, небольшое движение раскрытой руки дирижера вверх заставляет хористов, как мы знаем, подтягивать звуковысотную интонацию вверх, форма кисти, напоминающая держание шара или яблока, указывает на округление звука и т. п.

Постепенно между дирижером и хористами устанавливаются четкие, часто произвольные идеомоторные движения (интонационные, тембровые, динамические и другие), при которых малейшее изменение положения руки, мимики, глаз дирижера, способно поменять звучание хора, включая качество строя и ансамбля. По словам регента Е. Кустовского, рука — это «энергетический луч, взгляд, тянущийся от ладони дирижера к глазам певчего и передает любую вашу мысль стоящему напротив певцу»².



¹ Мартинсен А. К., Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. — М.: Музыка, 1967, с. 149.

² Е. Кустовский. Дирижерская техника на клиросе. М.: 2003, с. 11.

В таком случае говорят, что дирижер почти не дирижирует, а хор прекрасно поет. Это бывает в том случае, когда проделана большая предварительная работа над произведениями. Однако, управление звуковысотной интонацией, как и пластическим движением музыкальной фразы, невозможно без сопровождающих движений рук дирижера, особенно кистей. Не случайно Ф. Шопен «дыхание кисти» считал главным навыком в игре пианиста. В дирижировании характер этих движений зависит не только от рук дирижера, но и от того, как он сам, дирижер, воспринимает и понимает разучиваемое и исполняемое им произведение. Успеху в этом процессе будет способствовать глубокое изучение партитуры посредством игры на фортепиано, пения голосов, аккордов.

В тоже время, разные по квалификации хористы требуют применения к ним соответствующего дирижерского жеста, по характеру и степени стимулирующего воздействия. Так, например, более опытным и музыкально подготовленным певцам достаточно скупого, экономного жеста — показа, тогда как недостаточно квалифицированный или любительский хор остро нуждается в применении более стимулирующего жеста. При этом следует помнить, что дирижерские жесты не должны существовать для красоты и «самолюбования» («как я дирижирую»). То есть, дирижер должен «работать не на публику», а на хор, помогая ему петь интонационно чисто, стройно и выразительно.

И все же, в начальном периоде обучения дирижер очень активно использует различные виды жестов в целях улучшения звучания хора. Данные жесты можно подразделить на четыре группы.

Первая группа — это жесты, активизирующие четкость ритма, темпа, динамики с одновременным активным произношением словесного текста.

Вторая группа жестов направляется на показ в хоре различных исполнительских задач. В этих целях используются: ауфтакты для четкости выступления хора; певучесть рук для освоения техники фразирования, пения на легато; четкость кистевых движений одной или обеих рук при пении на стакато, нон легато и т. п.

Третья группа жестов направлена на качество звука, его округление, прикрытие, высокой позиции звучания той или иной хоровой партии и т. п. Так, для округления звука, иногда дирижеры придают форму кисти своей руки, как бы держащую яблоко или круглый шар.

Для напоминания пения в высокой позиции хормейстера нередко указывают рукой на губы и переднюю часть лица, чтобы хористы ощущали или стремились ощутить резонирование звука.

Четвертая группа жестов направлена на улучшение чистоты интонации, строя и ансамбля. Для этого дирижеры используют жесты, предупреждающие или прямо указывающие на пение звуков, с тенденцией к повышению, особенно VII ступени гармонического минора или мажора, мажорной терции или пения с тенденцией понижения — минорной терции, звуков фригийского оборота и т. п. Так, для повышения интонации в основном используется указательный палец или развернутая ладонь руки, направленной вверх.

Соответственным образом используются жесты при необходимости интонирования устойчивых звуков, в основном, кварты, квинты и основного тона. Это четко выправленная и раскрытая ладонь и вся кисть руки вверх или вниз.

Чтобы добиться хорошего легато и цепного дыхания в хоре, некоторые дирижеры используют жесты, имитирующие игру музыкального инструмента, чаще скрипки или виолончели. В основном, это прием ведения смычка по струнам, когда одна рука в роли скрипки, а другая в роли смычка, плавнодвигающегося в одну или другую сторону. Во многих случаях этот прием дает хороший результат, особенно когда дирижер предварительно или одновременно показывает еще голосом как спеть, тот или иной отрывок. Для улучшения дикции используется беззвучное движение губ во время пения. Дирижер смотрит на конкретную хоровую партию и вместе с ней произносит слова, из исполняемого произведения, четко артикулируя каждую гласную и согласную. Этот прием любил практиковать профессор Д. Загрецкий, не только на репетициях, но и на концертных выступлениях.

Но передача требований дирижера возможна в том случае, когда он будет видеть глаза хористов. С помощью глаз, утверждает **дирижер Юджин Орманди**, происходит как бы «зондирование души объекта, щупальцами глаз идет подготовка этой души для восприятия мыслей, чувств и видений, исходящих от дирижера».¹

В связи с этим, **Г. Рождественский** высказал мнение, что можно дирижировать хором и оркестром «одними глазами», без рук. Однако, несмотря на наличие здесь рационального зерна, полностью соглашаться с известным дирижером нельзя, особенно когда коллектив исполнителей — любители. Здесь необходима общепринятая дирижерская техника, включающая весь комплекс дирижерских средств. Правда, с возрастом, многие дирижеры, регенты значительно сокращают амплитуду своих движений головы, корпуса и особенно рук. Но причина здесь не в том, что с возрастом слабеют их физические силы, а в том, что накопленный ими опыт позволяет управлять хором уже с помощью минимальных физических движений, порой ограничиваясь работой век и глаз.

Тем не менее, как писал известный дирижер **А. Иванов-Радкевич**, «не существует в природе дирижерской «техники рук», «техники глаз», «головы» и т. д., а существует «техника дирижирования», в процессе развития которой все внутренние музыкальные ресурсы и двигательный аппарат дирижера действует только как неразрывно взаимосвязанные части» (1973).

¹ Ержемский Г. Л., Психология дирижирования. — М.: Музыка, 1988, с. 49.

Глава XII.

Главные причины нарушения строя и ансамбля в хоре, их профилактика и устранение

*Если мы будем знать строй во всех его
подробностях и виртуозно распоряжаться
способами его достижения, то мы сможем
заставить хор всегда оставаться в тоне.*

П. Г. Чесноков

12.1 Почему хор понижает?

Известные дирижеры, регенты (П. Чесноков, К. Пигров, Н. Матвеев и др.), рассматривая в своих книгах вопросы строя и ансамбля хора, указывают на основные причины его низкой интонации. Автор книги «Хоровое пение» Н. В. Матвеев¹ (1988 с. 51–55) видит таких причин пять:

1. Недостаточно развитый слух.
2. Плохая вокальная подготовка хористов, неумение владеть опорой дыхания.
3. Неумение преодолевать так называемые критические места — модулирующие аккорды и неустойчивые звуки лада 5, 6, 7 и 2 ступени мажора и 1, 2, 5, 7 ступени минора.
4. Крикливое форсированное звучание хора.
5. Пассивная работа дирижера.

П. Г. Чесноков видел две основные причины и кратко описывает их в своей книге «Хор и управление им».² Первая — плохое интонирование, плохой горизонтально-мелодический

¹ Матвеев Н. В., Хоровое пение.— Изд-во братства имя святого князя Александра Невского, 1998, с. 51–55.

² Чесноков П. Г., Хор и управление им.— М.: Госмузиздат, 1961, с. 86–87.

строй. Вторая — плохой вертикально-гармонический строй. И далее автор предостерегает дирижеров, регентов от привычки задавать тон выше от указанной композитором тональности, т. к. это искусственное средство действует только в том случае, если сочинение выучивается и поется на репетициях в настоящем тоне. Тем не менее, этот, по словам автора, «наркотический прием» — не есть выход из положения, а если иногда и приходится им пользоваться, то задавать тон более чем на полтона выше композиторской тональности нельзя, — замечает П. Чесноков. И с этим нельзя не согласиться. Практика показывает, что если переадавать тональность на тон и полтора выше оригинала, то, помимо искажения звучания, быстро изнашиваются певческие голоса. Нужно искать другие методы улучшения и удержания чистоты строя, предварительно обнаруживая и устраняя причины нечистой интонации хора.

К. К. Пигров насчитывал более 15 причин низкого звучания хора и знал методы их устранения. Руководимый им учебный хор Одесской государственной консерватории им. А. Неждановой, а позже его учеником Д. С. Загребским (рано ушедшим из жизни), отличался высочайшей чистотой интонации и культурой пения. Можно сказать, что здесь был «культ» интонации и высочайший уровень вокальной и слуховой подготовки хористов. Данный хор, будучи в свое время лауреатом VI Всемирного фестиваля (I-я премия), готовил замечательных специалистов. Сам Пигров, как реформатор хорового искусства, считал, что умение петь такие сложные интервалы как секунды является ключом к достижению высокого уровня строя и ансамбля (главнее он считал строй, а затем ансамбль). Данных принципов Пигров придерживался при работе как с взрослыми, так и с детскими хоровыми коллективами. Такими причинами могли быть не только неразвитый слух и плохая вокальная подготовка хористов, но и сложное произведение, психологический настрой, плохая погода, неблагоприятная акустика концертного зала, и т. п.

Рассмотрим основные причины низкой интонации хора более подробно.

Причина первая — *плохая вокальная подготовка хористов*. Бывает, что поющий слышит и понимает как должен звучать

данный звук, а спеть чисто не может. Не хватает умения округлять и филировать звук, делать его тише, громче, умения петь на пианиссимо, переходить с смешанного голосообразования на фальцет (мужские голоса), умения петь на опоре дыхания, петь в близкой и высокой позиции. Важно помнить, что высокая позиция и правильное дыхание — основа чистой интонации. Часто певцы от усталости, неумения или по нездоровью поют в низкой позиции, без певческой опоры звука, отчего интонация понижается. Но бывает и наоборот. При снятии опоры у легких лирических голосов интонация повышается. Поэтому всегда надо требовать от певцов петь на опоре. Правильное дыхание и звукообразование является основой чистой интонации.

Хорошая вокальная подготовка хористов сокращает время дирижера на разучивание произведений: работе над звуком, строем, ансамблем и другими элементами хоровой звучности. Есть, правда, хормейстера, считающие необязательным для хориста проводить индивидуальные занятия по вокалу, считая, что якобы «солисты в хоре не нужны». Такие дирижеры отдают предпочтение певцу с поредственным голосом, но умеющим петь в ансамбле. Доля правды в этом есть. Действительно, солист-ансамблист ценен для хора. Однако, певцы с яркими голосами не будут мешать хору, если целенаправленно с ними работать. Во-первых, следует правильно певцов расставить в хоре, чтобы они не заглушали рядом стоящие слабые по силе голоса. Во-вторых, необходимо помочь певцу-солисту приспособить звучание своего голоса к хоровой партии — убрать силу, сбалансировать соотношения грудного и головного звучания и др. В отдельных случаях опытные хормейстера, если в хоре имеется яркий голос, не убавляют динамики его звучания, а наоборот, подстраивают под его голос всех остальных певцов хоровой партии и получают хороший результат.

Причина вторая — недостаточно развитый вокально-гармонический слух.

Развитие музыкального, а точнее вокально-гармонического слуха требует времени, а, возможно, и дополнительных занятий по вокалу и сольфеджио, особенно если у хористов слабая

музыкальная подготовка, или ее нет вообще. Музыкальный слух, до определенных пределов, можно развить у каждого человека даже лишенного всяких слуховых навыков. В то же время, наличие развитого музыкального слуха хористов еще не гарантирует хор от нечистой интонации, особенно от понижения звука. В один день хор может петь чисто, а на другой день этот же состав хора, поет низко. То есть, кроме слуха могут быть и другие причины.

Причина третья — *пассивность дирижера*, отсутствие огонька, задора в работе по чисто психологическим причинам: нет настроения, общая подавленность, нежелание работать и т. п. Все это непроизвольно передается хористам и сказывается на строе и ансамбле.

Причина четвертая — *неумение дирижера выравнять интонацию во время пения*, особенно в концертной обстановке. Опытные дирижеры во время выступления умеют заблаговременно, за какое-то мгновение жестом, мимикой предупредить хор или хоровую партию от возможного понижения того или иного звука в аккорде.

Причина пятая — *невнимательность хора в момент задания тона*. Н. М. Данилин говорил, что «самое высшее напряжение хора — когда дирижер дает тон». Но если этого напряжения нет и уже первый звук по невниманию спет нечисто, то создается угроза спеть интонационно нечисто все произведение.

Причина шестая — *заранее не отработанное пение трудных мест в хоре*, смена тональностей, пение модулирующих или неудобно расположенных аккордов и др.¹

Чистоту интонации лучше отрабатывать на малой или средней силе звучности, на нюансе «пиано» или «меццо-пиано» (p—mp), так как громкое пение уменьшает слуховую чувствительность певца, и чистота интонации от этого снижается.

Причина седьмая — *непродуманная расстановка певцов в хоре*, когда певцы, чисто интонирующие, заглушаются менее

¹ Матвеев Н. В., Хоровое пение.— Изд-во братства имя святого князя Александра Невского, 1998, с. 53.

опытными или начинающими хористами, имеющими, по силе, более яркий голос, но еще не научились чисто петь.

***Причина восьмая** — недостаточный психологический настрой хористов и дирижера хора.* Каждое концертное или предконцертное выступление должно рассматриваться хористами как праздник или как что-то ответственное и значительное. Если этого не происходит, то хор поет по «инерции», формально не старается и чистота интонации нарушается.

***Причина девятая** — неблагоприятные акустические условия концертного зала.* При плохой акустике певцы непроизвольно усиливают и даже форсируют звук. При чрезмерно сильной акустике происходит как бы наслоение отражающегося звука от стен аудитории. В результате слуховой самоконтроль певцов ухудшается, и интонация становится неточной.

***Причина десятая** — неблагоприятные погодные и климатические условия,* включая и резкую смену температуры, сырость и плохая отапливаемость помещений, простудные голосовые недомогания ведущих певцов хора и т. п.

На основании вышеизложенного и существующего практического опыта можно дать некоторые советы и рекомендации по улучшению звуковысотной интонации в хоре:

— хор часто понижает на длинных звуках, особенно в конце фразы, где требуется умение петь на продолжительном выдохе. Надо потренировать хористов быстро и бесшумно, «перехватывать», добирать в разное время дыхание, то есть учить петь длинные фразы на цепном дыхании и постоянно подтягивать интонацию вверх;

— очень расшатывает интонацию смена темпа, пусть даже незначительная. При этом если быстрый или очень медленный-темп интонировать довольно трудно. Легче чисто петь в среднем темпе, т. к. в быстром темпе певцы не успевают осознать музыкальную фразу (ладовое тяготение звуков, скачки и др.). В медленном — теряют общую звуковысотную перспективу, то есть забывают высоту звучания предыдущих звуков (например в темпе *largo*). В этом случае рекомендуется пропевать партитуру или отдельные ее части (периоды, фразы) в противоположных темпах: быстрые части — в медленном

темпе, а медленные — в подвижном. Тогда работа над интонацией и над строем, в целом, будет проходить успешнее;

— выработке чистоты интонации помогает пропевание трудных мест в произведениях отдельными хоровыми партиями альтов и теноров; альтов и сопрано; теноров и басов и так далее. Это даст возможность хористам лучше себя слышать и контролировать пение, как с вокальной, так и с интонационной стороны. Иногда такой прием мы применяем в составе 1, 2 или 3 человек из партии или из разных хоровых партий, что позволяет не только проверить знание изучаемого репертуара, но каждому хористу «почувствовать» себя солистом, хотя бы на время;

— стройному, интонационно чистому пению способствует осознание лада во всех его проявлениях;

— легче интонировать мажор, чем минор, особенно натуральный (где VII ступень должна исполняться с тенденцией понижения). Поэтому начинать распевать хор лучше с мажорного звукоряда;

— в смешанном хоре над строем затрудняет работу широкое расположение голосов, а в мужском — тесное расположение. Самым удобным расположением голосов является: широкое — внизу и тесное — вверх;

— на строй хора, его интонацию влияет динамика. Громкое пение на «forte» и «fortissimo» притупляет слуховое восприятие хористов. Нарушение чистоты интонации чаще возникает в высокой тесситуре;

— понижение интонации может вызвать чрезмерная вибрация звука, и при этом, не обязательно у всех хористов. Достаточно одной-двух хоровых партий, где ведущие певцы отличаются ярким индивидуальным голосом с вибрато. В таком случае следует несколько притушевать звучание их голосов, и заставить петь мягким «прямым» звуком;

— на интонацию хора влияет смена манеры пения хористов (пусть даже на фрагментарном уровне) или смена плавного, кантиленного пения на речитативное. В этих случаях, каждый поющий вынужден временно подменять привычные певческие артикуляции речевыми, а, следовательно, на время терять высокую позицию звука за счет обогащения голоса грудными обертонами и перестройки артикуляции;

— в хоре на первом месте идет высотность звука, его интонирование, затем ритм, темп и выразительность исполнения;

— при разучивании произведения необходимо следить за вокально-интонационной ровностью мелодии, чтобы на разных словах не менялась высота одной и той же ноты;

— в мелодии каждый звук, исполняемый той или иной хоровой партией, одновременно является звуком определенного гармонического аккорда. Следовательно, интонирование звуков должно осуществляться с учетом принадлежности их к функциональным созвучиям с учетом их ладового тяготения. То есть, один и тот же звук интонируется по-разному. Например, нота «Си» первой октавы в Соль-мажоре будет звучать высоко как терция тонического трезвучия. В До-мажоре и особенно в гармоническом До-миноре звук «Си», как вводный тон, интонируется еще острее. В то время в Ми-мажоре звук «Си» интонируется устойчиво (как квинта тонического трезвучия), а в Ми-миноре устойчиво, но с некоторой тенденцией к повышению. Возможны и другие варианты;

— чтобы добиться чистоты интонирования необходимо четко определить основную тональность и интервальное соотношение звуков. Как мы уже это знаем, что легче петь интервалы — квинты, сексты и септимы и труднее всего большую секунду вверх и малую вниз. Трудной для исполнения является та партитура, в которой много больших и малых секунд;

— интонирование мелодии всегда связано с ритмом, темпом и динамикой. Если хор хорошо скомпонован по составу певцов, голоса выносливы, можно петь чуть шире, медленнее. Если хор слабый по силе, недостаточно и неравномерно укомплектован голосами в партиях, то следует брать темп чуть побыстрее;

— ансамбль хора во многом зависит от динамики: чем тише спета одна нота в конце фразы, тем легче будет услышать и спеть другие ноты, выстроив ансамбль;

— пение на пиано и на форте очень трудно для хора. При пении на пиано, звук должен быть у певцов хорошо оперт на дыхание, а дикция предельно ясной и четкой. Тогда пиано будет впечатляющим;

— пение на форте — всегда опасно для хора. Нет такого хора, который бы пел в совершенстве форте, так как каждый хорист, в это время, предельно напряжен, плохо слышит себя и соседа. Форте должно звучать не на пределе голосовых возможностей, а с «запасом голосового капитала»;

— умение добиться контрастности в звучании хора, внезапно переходить от форте к пиано и наоборот чисто и стройно — признак мастерства дирижера. Если первая фраза поется на форте, а вторая на р, то первую фразу в целях воспроизведения лучшего впечатления на слушателя, следует, петь на *f* до конца;

— произведение, написанное в быстром темпе, лучше петь его на *mf*

— фригийский каданс, петь всегда следует ярко и громко;

— понижению в хоре можно препятствовать жестом (показом руки какие ноты «подтягивать» вверх) и четким выговариванием хористами словесного текста, а также задержанием аккордов (если это не нарушит интерпретацию исполнения);

Нежелательно петь вперемешку произведения а *sarpella* и произведения с музыкальным сопровождением. При пении а *sarpella* опытные хористы сами подтягивают определенные ноты, влияющие на чистоту интонации, а при пении с сопровождением они слушают инструмент и строя не держат. Поэтому на концерте лучше петь в одном отделении произведения а *sarpella*, а в другом — с сопровождением; На строй хора частично влияет тональность. Трудно петь в тональности Ля-минор, Си-бимоль-минор (в которой пишут траурные марши), Си-минор. Некоторые дирижеры считают, что очень редко в этих тональностях хоры поют чисто, особенно в Ля-миноре (Н. А. Данилин).

— произведения в диезных тональностях следует интонировать чуть выше, чем в бемольных;

— перед тем как выстроить звучность аккорда хор должен стихнуть;

— чтобы интонационно чисто держать звук на одной ноте его следует усиливать, то есть делать крещендо, а затем небольшое диминуэндо;

— на публичных выступлениях хора (концертах и церковных богослужениях) нельзя следующее произведение петь на полтона выше или ниже. В таком случае интонация хора будет фальшивой. Обычно, дирижеры составляют тональный план последовательности исполняемых произведений. Это параллельный и одноименный мажор-минор; квинтовый круг тональностей и другие варианты. Например, если произведение исполнялось в До-мажоре, то хорошо когда следующее произведение звучит в Ми-миноре или Ля-миноре, возможно в субдоминантовой или доминантовой тональности или ее параллели;

— хорошо, когда хоровые репетиции проводятся под инструмент нетемперированной высоты. Например, скрипки, рожка и др. Это активизирует и развивает интонационный зонный слух хористов.

— в работе над интонацией пение вводных и терцовых тонов (в мажоре) должно быть острым, но не напряженным;

— очень эффективен метод развития навыка чистого интонирования посредством пения всего хора в унисон мажорных и минорных гамм вверх и вниз фиксируя внимание на интонационно трудных звуках, в частности III и VII ступеней мажора, звуков натурального и гармонического минора и т. д.;

— работая с любительским взрослым или с детским хором, важно больше использовать произвольные способы развития чистоты интонации (см. выше), то есть, не особо фиксировать внимание на сложных интервалах и созвучиях. Практика показывает, что дети, а, следовательно, и взрослые значительно чище поют сложные гармонические созвучия, гаммы, пассажи и модулирующие аккорды, не зная и не подозревая, что они сложные. Тем не менее, специальная работа по развитию голоса и слуха учеников по накоплению их слухового опыта посредством слушания музыки необходима;

— как во взрослом, так и в детском хоре, хоровой строй чаще склонен к понижению, чем повышению. Это объясняется тем, что любое движение голоса вверх связано с его напряжением и усилением для поддержания певческой позиции;

— чистой интонации нельзя добиться сразу, на первой репетиции. Это большая кропотливая работа, которая не должна прекращаться весь период работы с хором.

12.2. Об органной звучности хора, как показателе его высокого мастерства

При звучании на рiано сочные, бархатные звуки октавистов придают хору удивительно красивую органоподобную звучность.

К. К. Пигров,
хоровой дирижер, регент

У Н. М. Данилина хор звучал как орган.

В. Н. Лебедев,
певец хора, регент, дьякон

Нет выше похвалы для руководителя хора, когда слушатели говорят, что хор поет чисто и «звучит как орган». Таки-ми качествами отличался Синодальный хор под управлением Н. Данилина; учебный хор Одесской консерватории и Соборный хор г. Одессы, руководимый в свое время профессорами К. К. Пигровым, а позже Д. С. Загрецким. Об органном звучании Синодального хора под управлением Н. М. Данилина постоянно писали зарубежные газеты, во время гастролей.¹ Профессиональные дирижеры-педагоги, регенты целенаправленно обучают такому искусству хоровой звучности, хотя до конца технология данного метода не разработана. Тем не менее, органное звучание хора может быть произвольным, в результате кропотливой работы над строем и ансамблем при хорошем укомплектовании хора голосами, особенно басами (как фундаменте хора) и при целенаправленном акустически сбалансированном звучании других хоровых партий. Некоторые руководители хоров пытаются развить чувство органной хоровой звучности у своих хористов. Этот навык активно практиковали и практикуют ученики К. К. Пигрова, профессора — Загрецкий, В. И. Иконник,

¹ Наумов А. А., Памяти Н. М. Данилина Сб. статей.— М.: Сов. композитор, 1986, с. 209.

А. Ц. Марахлевский, В. И. Газинский, А. Т. Авдиевский и др. Например, профессор А. Ц. Мархлевский, работая, в свое время, с учебным хором музыкального колледжа в г. Виннице и институте культуры в г. Киеве, всегда любил повторять: «Если нам после концерта говорят слушатели, что хор звучал как орган, значит мы пели хорошо».

Вопрос развития инструментальности певческого звука достаточно широко понимается и приветствуется в вокальной педагогике при обучении певцов солистов. Педагоги, в целях полетности певческого голоса, учат будущих вокалистов подражать тембру музыкальных инструментов: скрипке — высоким голосам, виолончели — низким голосам, особенно баритонам и высоким басам. Очень низким басам, включая и октавистов, важно подражать — звучанию контрабаса или органа, особенно в нижнем регистре. Органная звучность хора возникает от акустически сбалансированного звучания аккордов при доминирующем положении баса. Подтверждение этому мы находим у К. К. Пигрова в его учении о строе и ансамбле: «Умение разместить звуки аккорда есть одно из важнейших условий того, чтобы достичь равновесия в звучании хора», и далее К. Пигров поясняет свою мысль на примере пения трезвучия мажора или минора: «Основной тон есть база, на которой строится гармоническое созвучие, следовательно, звучанию его надо придать особенную твердость и устойчивость, что достигается путем удвоения басового звука (подразумевается основной вид аккорда) каким-либо из трех верхних голосов. При этом, голос, удваивающий бас, должен звучать в два раза тише (примерно), то есть быть динамически затушеван, иначе аккорд будет неполноценным. Возможно, это происходит, потому что удваивающийся звук является не самостоятельным в аккорде, а добавочным. Звучание аккорда, во многом, зависит от терции, которая должна быть выдвинута динамически, но звучать не ярче баса.»¹ Разумеется, что органное звучание хора возможно при соответствующем количестве певцов, особенно басов. Тогда звучание хора производит достаточно сильное эмоциональное и, вместе

¹ Пигров К. К., Руководство хором. — М.: Музыка, 1964, с. 29.

с тем, благодарное воздействие на слушателя или прихожан храма. Самим же хористам петь в таком хоре — это истинное эстетическое и духовное наслаждение, несмотря на большую предварительную работу.

Вместе с тем, целенаправленная ориентировка хора на органное звучание произвольно улучшает его строй и ансамбль. Вряд ли можно добиться органности звучания, если какая-либо хоровая партия или даже несколько хористов будут петь нечисто. Тембральная окраска аккорда, где мощный фундамент хора представляет басовая группа, произвольно активизирует и заставляет поющих «выискивать» и удерживать необходимый тембр, а, следовательно, и высоту звука.

Метод выработки органного звучания хора можно было бы назвать, на наш взгляд, произвольным или произвольно-непроизвольным, ибо посредством целенаправленной динамической и тембральной балансировки звучания отдельных хоровых партий в аккордовых созвучиях произвольно изменяется акустическое звучание хора, а, следовательно, улучшается его строй и ансамбль. В то же время, регенту, дирижеру хора добиваться органности его звучания следует не во всех произведениях, а лишь в тех, где это не противоречит указаниям композитора и стилю исполняемой музыки.

Регенту церковного хора важно помнить и то, что орган, как музыкальный инструмент (как и всякий другой подобный инструмент — скрипка, фортепиано) ничего общего с церковным пением не имеет. Он используется в католических храмах. В православной музыке органоподобную звучность способны создавать сами певческие голоса хористов. А мы знаем, что нет более совершенного музыкального инструмента, чем человеческий голос. То есть, орган не может заменить и восполнить звучание хора. Однако, ориентировка на органную звучность, еще более увеличит, обогатит слуховые и акустические возможности хористов, улучшая таким образом общее звучание хора в целом. Поэтому опытные педагоги дают своим ученикам слушать музыку инструментальную. Дирижеры, регенты часто предлагают хористам прослушивание как органной, так камерной инструментальной и хоровой музыки, отличающейся чистотой строя и богатой органоподобной звучностью.

Глава XIII.

Проблема общения и взаимоотношения дирижера с хором. О хоровой дисциплине (на примере профессоров Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой)

*Самая важная проблема для дирижера —
наряду с его музыкально- сценической задачей —
это проблема взаимоотношений с людьми.*

Б. Вальтер,
дирижер

*Успех работы зависит от того, умеет ли
дирижер установить человеческий контакт
с учасниками исполнительского коллектива.*

И. Маркевич,
педагог, дирижер

13.1. О дисциплине и самодисциплине в хоре

Не каждого дирижера, регента уважает, ценит и любит его хоровой коллектив. Бывает руководитель строг, требователен, почти «диктатор», и все равно хор его уважает, любит с ним работать. И напротив, дирижер — либерал, очень добрый, пытается всем помочь, войти в положение каждого хориста и, тем не менее, авторитетом у певцов хора он не пользуется, будучи хорошим знатоком своего дела. В хоре нет творческой атмосферы, дисциплина «хромает», среди певцов постоянные опоздания, разговоры во время репетиции и т. п. К. Станиславский по этому поводу писал: «Опоздание только одного лица вносит замешательство. Если же все будут понемногу опаздывать, то рабочее время уйдет не на дело, а на ожида-

ние. Это бесит или приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя»¹.

Очень важна самодисциплина певцов, которая вырабатывается в процессе работы над собой и в результате общения дирижера с хористами. Об общении написано много брошюр, книг и рекомендаций, но отношения руководителя с хором особые и наиболее ценным в этом направлении является советы самих дирижеров и регентов. Ряд таких советов дает П. Г. Чесноков:

1. «На занятиях с хором не будь груб — это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред.

2. Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку, это обеспечит нормальное взаимоотношения с хором.

3. Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова, в то же время будь требователен в работе.

4. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

5. Цени и уважай каждого певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство — необходимое условие для художественной работы.

Из пяти выше приведенных рекомендаций мы видим, что автор акцентирует внимание на необходимость уважения к каждому хористу, проникновение в его психологическую сущность через общение с ним.

Опытные дирижеры-хормейстера уже при первых встречах с певцами хора пытаются сохранять обстановку доверия и уважения. Между руководителем хора и хористами необходима творческая атмосфера, основанная на знании, а главное, на увлеченности и любви к музыке, к хоровому пению.²

Проблем взаимоотношения начинающего дирижера с хором можно наблюдать уже в учебном заведении: в музыкальном колледже, регентском училище или ВУЗе данно-

¹ Станиславский К. С., Собр. соч.: В 8 т. — М., 1954–1961, Т. 3., с. 247

² Анисимов А. И., Дирижер-хормейстер.— Л.: Музыка, 1976, с. 29.

го профиля. Хористы с большим уважением относятся к тем дирижерам-практикантам, которые сами хорошо относились к хору, были ведущими его певцами, и которые хорошо готовятся к репетиции.

На репетиции важно не только «уметь требовать», но быть вежливым и в своих замечаниях, уметь хорошо «слышать хор», анализировать и корректировать его звучание по вертикали и горизонтали, уметь давать рекомендации по улучшению хоровой звучности в данный момент и в перспективе.

Нельзя не отметить технику общения и методы работы с учебным хором Одесской государственной консерватории имени А. В. Неждановой профессора Д. С. Загрецкого (ученика К. К. Пигрова) и его помощников: В. И. Шипа (ректора консерватории), педагогов-хормейстеров, профессоров Г. Лиознова, В. Н. Луговенко, А. П. Серебри, больших знатоков и мастеров хорового дела. Нужно заметить, что все ученики Пигрова умели хорошо общаться и работать с хором. Но больше всего ценили и преклонялись хористы перед профессорами Пигровым и Загрецким.

Работа Загрецкого с хором носила крайне деловой характер. Даже самым ярлым скептикам (если бы они и были в хоре), не было к чему придираться. В замечаниях по поводу качества пения хора не было ничего лишнего. Особенно удивляло то, что порой одно, два замечания Загрецкого по поводу звучания отдельного аккорда или целой фразы заставляло звучать по-другому все произведение в целом.

Это вызывало восхищение как у хористов, так и у часто присутствующих на занятиях студентов, педагогов из других факультетов и учебных заведений.

Следует заметить, что вопрос дисциплины и проблемы общения руководителя хора и хористов при Пигрове и Загрецком, как таковой, не стоял. Все было пронизано бесконечной любовью к хоровому делу, к вокально-хоровой технике пения, к чистоте интонации. Позволить себе опоздать, разговаривать на хоре или не знать своей хоровой партии, не уметь спеть тот или иной аккорд, фразу и при этом интонационно чисто, даже никому в голову не приходило. Если с кем-то

и случалось такое (чаще из новичков), то он непроизвольно становился вне избранного коллектива, причем на длительный период — полгода, год и больше. Отношение его коллег, особенно студентов старших курсов, становилось неуважительным из-за пренебрежительного отношения к хорошему делу данного хориста.

Руководитель и коллектив хора отчетливо понимали, что чистота интонации в хоре является тем обязательным условием, при котором хоровое пение способно восприниматься как художественное явление. Ибо фальшь в хоре — сильный отрицательный фактор, которым заслоняются все прочие достоинства коллектива и его руководителя, даже при их высоком уровне общения и взаимопонимания. Поэтому работа над интонацией у Пигрова и Загрецкого была не только основным средством в работе над произведением, но и *главным объединяющим, морально-психологическим фактором, определяющим взаимоотношения руководителя и певцов хора*. Профессор К. Птица к предисловию к книге К. Пигрова «Руководство хором»¹ писал о данном коллективе, что чистота интонации Пигровского хора — результат не только непосредственной работы над произведением, но и воспитание коллектива, овладевающего вокально-слуховыми навыками, подчиняющегося требованиям художественной дисциплины.

На основе выше изложенного опыта можно заключить, что дисциплина и добрые творческие взаимоотношения, будь то педагога и учащихся, руководителя и певцов хора, не возникают сами по себе, а являются результатом дидактических и методических хорошо подготовленных, интересных репетиций, занятий, направленных на достижение высоких результатов хоровой звучности. Тогда вопросы дисциплины и взаимоотношения руководителя и певцов хора решаются значительно легче.

¹ Пигров К. К., Руководство хором.— М.: Музыка, 1964, с. 16.

13.2. О внешней и внутренней дисциплине в хоре

Дисциплина, звук, строй и ритм — вот из чего складывается хоровое пение.

Н. М. Данилин,
хоровой дирижер, регент

Только при соблюдении внутренней дисциплины хор становится способным к вдохновенно-художественному исполнению.

П. Г. Чесноков,
хоровой дирижер, регент, композитор

О дисциплине в хоре пишут многие дирижеры и регенты. Каким бы ни был талантлив руководитель хора, он все равно сталкивается с данной проблемой. Дисциплину в хоре, как и в других видах коллективной деятельности, принято подразделять на внешнюю и внутреннюю. Внешняя дисциплина — это порядок работы хора, явка хористов, четкость в расписании и в продолжительности проведения занятий, условия работы, выбор аудитории (ее проветриваемость, акустика, освещение) и т. д. Многое здесь зависит от старост хоровых партий, администрации и, конечно же, от самих хористов и дирижера, который должен быть примером во всем. Стоит дирижеру раз опоздать на репетицию, чтобы дать повод для опоздания хористам и его помощникам. В учебных заведениях учащиеся опаздывают на занятия часто не по своей вине. Но, тем не менее, эти опоздания пагубны. Они наносят большой ущерб моральному состоянию хора. Поэтому было бы лучше проводить репетиции после окончания классных занятий или после большого перерыва, но не в обеденное и не в позднее время, когда тонус организма каждого певца ослабевает и причины для нарушения хоровой дисциплины увеличиваются.

Но, даже если внешняя дисциплина будет хорошо налажена, работу на репетиции и при выступлении хора может тормозить плохая внутренняя дисциплина. Это всевозможные разговоры, споры хористов между собой, с дирижером и т. д.

Внутренняя дисциплина — это творческий настрой певцов хора, их сосредоточенность, вдумчивость и углубленность в работе над произведениями.

Разумеется, что на дисциплину хора влияет авторитет дирижера, его высокая компетентность, знание хорового дела, опыт, умение работать и умение заинтересовать хористов к пению в хоре.

На внутреннюю дисциплину влияет даже такие детали как освещение и акустика репетиционного помещения. Удобное его освещение и оборудование способствует собранности, вниманию поющих, а акустика репетиционного зала, хорошо изолированная от проникновения в него посторонних звуков, не отвлекает поющих и благоприятствует их музыкальной слуховой настроенности.

Неблагоприятно сказываются на дисциплине хористов занятия в тесных, душных и слишком больших помещениях, где поющие плохо себя слышат, переспрашивают друг друга, что сказал дирижер и т. д.

Немалое значение имеет рабочая мебель репетиционного зала. Стулья должны быть с прямой спинкой, табуретки, мягкие кресла, скамьи — непрогибаемые.

Для дирижера необходима подставка, обеспечивающая хорошее зрительное общение с хористами, наблюдение за активностью их работы.

13.3. О дирижерах «демократах», «либералах» и дирижерах-деспотах

Из истории дирижирования мы знаем, что есть дирижеры-демократы, дирижеры-либералы и дирижеры-деспоты, и автократы, т. е. самовластители. Некоторые великие дирижеры славились тем, что были неподобающе суровы и даже грубы в обращении с хористами или оркестрантами. Но начинающие руководители хоров не должны им подражать.

В одной из методических работ преподавателя церковного пения Казанской учительской семинарии, историка и хорового дирижера С. В. Смоленского в специальной главе «Об управлении хором» говорится о качествах и навыках

регента, необходимых при работе с хором, при проведении репетиций, концертных выступлений и церковных служб.

В этих целях, — пишет С. Смоленский, — регенту, кроме твердого знания основ гармонии, порядка всех служб и обычного круга церковных песнопений необходимо так же умение владеть собой, умение быть спокойным, неторопливым, уверенным в точности данных указаний. «Регент дает хору своим управлением единство исполнения, он сплавливает хор в единое целое. Устанавливая хоровую дисциплину, регент может вести успешно свое дело только тогда, когда он, безусловно, подчиняет себе хор своим знанием и разумными указаниями». И далее продолжает С. Смоленский: «Регент должен помнить, что, в случае, если хор будет петь несогласно данным указаниям, то это значит, что управляющий хором в это время не нужен, или другими словами, регент в это время только «махает рукой» а не управляет хором. Подобного рода явления должно показать регенту, что у него нет знания и опытности, которыми только и можно достигнуть подчинения».

Поведение дирижера или регента во многом зависит от его темперамента. Легко возбудимые дирижеры не должны терять самообладания и контроль над собой даже при самой неудачной репетиции. Повышение голоса дирижера, в целях подстегнуть внимание хористов, не должно быть комичным и вызывать смех. Лучше, когда дирижер произносит свои замечания обычным, почти тихим голосом, а сами указания авторитарным тоном, без напыщенности, без мании величия, типа «я дирижер, регент, а вы ничто». Если хористы слышат такие деловые, беспристрастные и не банальные замечания, они будут послушно их выполнять. Правда, есть хористы очень ранимые, обидчивые и не способные воспринимать любые замечания без чувства личной обиды. В основном, это начинающие, не уверенные в себе певцы, имеющие дефекты голосообразования, или наоборот — хористы с певческим опытом в более престижных хорах, знающие себе цену, либо искусственно ее создающие.

Высокая продуктивность работы дирижера с хором, знание им необходимых приемов и методов обучения, умение их применять с пользой для дела снижает вопросы дисципли-

ны произвольно. Особенно когда хористы увлечены пением в хоре. Д. Загрецкий при работе со студентами, настолько увлекал хористов своим умением работать с хором, умением раскрыть в произведении то, что не видели другие дирижеры (не выходя за рамки композиторских требований), что вопрос дисциплины не стоял. Когда же выходили поработать с хором другие профессора или студенты-практиканты, внутренняя дисциплина становилась хуже. Разумеется, что студент-практикант или учащийся в более невыгодном положении, чем руководитель учебного хора. Тем не менее, если практикант хорошо подготовился к работе с хором, хорошо играет партитуру, умеет показать голосом, как выразительно и интонационно точно спеть тот или иной аккорд, интервал, то хористы не отвлекаются на посторонние проблемы и больше погружены в творчество. Д. С. Загрецкий во время репетиции мог в любое время спросить, как прозвучал тот или иной аккорд, интервал. Это не давало возможности расслабиться. Студенты все время пели по партитурам и следили за качеством звучания хора. Если кому-то не удавалось хорошо спеть, то К. К. Пигров часто в слух, перед хором часто упрекал себя, что «мы не можем научить вас, ... не можем заставить полюбить хоровое пение...» и т. д. Такая самокритика и самоупреки вызывали у хористов желание помочь своему дирижеру своим примерным поведением, серьезным отношением к хоровому делу.

Несколько труднее добиться дисциплины в хоре студенту-практиканту. Как правило, одних учащихся-практикантов хористы слушают лучше, других — хуже, и добиться дисциплины им очень трудно. Тем не менее, примерное отношение к хору и высокий авторитет старшекурсника, приобретенный в годы учебы, помогает ему и во время педпрактики. Хор таких дирижеров ценит и уважает.

Тем не менее, начинающему руководителю хора важно знать психологию настолько, чтобы после нескольких репетиций уметь разобраться, на кого можно воздействовать критикой, а на кого мягким замечанием.

Бывает и так, когда опытный дирижер, регент приходит в уже давно состоявшийся хоровой коллектив или подменя-

ет руководителя, а отношения с этим коллективом не складываются. С таким случаем столкнулся известный музыкант и дирижер М. Растропович, когда он стоял за пультом известного симфонического оркестра в США. Вопрос дисциплины он решил методом договоренности. На первой репетиции он сказал оркестрантам: «Давайте не будем замечать: вы моих личных недостатков (привычек, манеры говорить, двигаться и т. д.), а я ваших». И сразу, — как рассказал дирижер в одном из своих телеинтервью, — все пошло хорошо, проблем с дисциплиной не было.

Однако, не всегда все складывается так благополучно. В случаях, когда начинающему или даже зрелому дирижеру, регенту приходится встать перед уже созданным хором, важно не упрекать хористов в том, что у них был плохой, неграмотный руководитель (даже если это имело место). Этим вы можете настроить против себя ту часть певцов, которым бывший руководитель нравился, если не как дирижер, то как человек.

Дирижеру хора, важно знать имена хористов, это им очень нравится. Но здесь не должно быть фамильярности и всякого рода панибратства. Некоторые дирижеры в таком случае более уважаемых хористов, (а в учебном хоре учащихся старших курсов) называют по именам, а начинающих, еще себя не зарекомендовавших — по фамилиям. Это создает определенную иерархию в отношениях и пример молодым певцам, что *больше уважает тех, кто умеет хорошо петь.*

Многое зависит от техники и от знания дирижером психологии общения с учетом возраста каждого певца хора.

13.4. Дисциплина — это работа над собой. О художественной дисциплине

Одни педагоги, регенты, дирижеры хора, которые стараются не замечать существующие проблемы дисциплины, как, бы придерживаясь принципа «либо ладится, либо не ладится». Другие пытаются оправдать шумное поведение хористов на репетициях и даже их опоздания, комментируя это так: «Не легко в течение полутора-двух часов сидеть на занятиях и при этом быть активным участником процес-

са, не отвлекаться, не разговаривать и т. д.». Третьи — стараются понять причины плохой хоровой дисциплины и устранить их. Этот путь можно считать наиболее правильным, ибо «Понимание — первый шаг к улучшению».

В хоровом искусстве, как и в других видах творческой деятельности, можно ввести такое понятие, как «художественная дисциплина». Это не только четко слаженный хоровой коллектив, выполняющий все указания его руководителя. Это и высокая осознанная деятельность самих хористов-единомышленников, которые не просто желают, но и умеют выполнять требования дирижера, которые уже не позволяют себе какие-либо разговоры во время репетиций и т. д. Об этом говорил, в свое время, профессор К. Пигров. Работая над чистотой интонации в хоре, как основы хоровой звучности, он справедливо считал, что положительного результата можно добиться не только через освоение произведения, но и посредством воспитания коллектива, овладевающего вокально-слуховыми навыками, подчиняющегося требованиям художественной дисциплины.¹ То есть хор должен уметь петь, знать, что он поет, и любить то, что он поет.

13.5. Улучшение дисциплины и работы хора с помощью методов психолого-педагогического воздействия

В группу таких методов можно включить: проблемный метод, метод доверия, интригующий метод, метод шаржированного показа, соревновательный метод, метод воспоминаний, метод предположений, шуточных версий и догадок. Расскажем о них чуть подробнее.

Проблемный метод больше известен в общей педагогике. В музыкальной педагогике он применяется реже и, в основном, на интуитивном уровне. Суть его в том, что ученику знания даются не в готовом виде и не сразу, а постепенно, через наводящие вопросы или с помощью проблемного диалога. Например, после прослушивания одного и того же произведения, исполненного различными хоровыми коллективами, учащемуся (хористу) может быть задан вопрос: «Какой хор

¹ Пигров К. К., Руководство хором.— М.: Музыка, 1964, с. 16.

исполнил произведение лучше и почему?» «за счет, каких выразительных средств удалось это сделать?» и т. д.

Однако, дирижер может задавать проблемные вопросы не только в целях обучения, но и в целях улучшения дисциплины. Опытные дирижеры подобные вопросы задают чаще тем хористам, которые много разговаривают, отвлекаются посторонними делами. Попросить всю партию сопрано или одного-двух человек (в качестве наглядного примера) спеть теноровую партию, а кого-то из партии альтов прокомментировать, насколько качественно это им удалось сделать. Задача проблемного метода не только научить хориста мыслить, запоминать усваиваемые знания и навыки, но и произвольно втянуть его в творческий процесс, чтобы на посторонние разговоры и не оставалось времени.

Метод доверия. Нередки случаи, когда дирижеру удается наладить дисциплину в хоре «методом доверия». Например, можно рассматривать лидеров в хоре или классе не как потенциальных нарушителей дисциплины (хотя есть на это причины), а как на своих будущих помощников, советоваться с ними как лучше подготовиться к тому или иному мероприятию, празднику и т. д. Так, однажды один начинающий дирижер, которому не удавалось улучшить дисциплину в хоре, решил сделать собрание хористов и предложил совместно рассмотреть два вопроса:

— как улучшить дисциплину на репетициях хора, хорошим занятием придать импульс творчества и радости?

— как воспитать каждого начинающего хориста в духе ответственности и любви к совместному коллективному пению?

После обсуждений заметно активизировалась деятельность хористов, их ответственность за работу хора. Много ценных предложений последовало от самих певцов по поддержанию порядка, как лучше изменить характер занятий и т. д. Изменилось поведение хористов, но не само по себе, а потому, что дирижер изменил к ним отношение.

Интригующий метод. Такое название методу мы дали из практики общения с учениками. Вести интригу, как мы знаем, означает возбуждать любопытство чем-нибудь зага-

дочным, неясным. Например, если мы скажем хористам, что к концу репетиции нас придут слушать (для участия в концерте, в конкурсе и т. д.), то, как правило, репетиция пройдет более продуктивно в отношении дисциплины и качество работы повысится. Хотя первый вопрос возможно будет такой: «Кто придет?» или «А где мы будем выступать?». Метод интриги можно использовать по-разному. Если перед выступлением мы скажем, что в качестве слушателей будут авторитетные люди или знатоки хорового искусства, то, как правило, хористы начнут петь более собранно, стройно в отношении качества звука и внешнего сценического поведения.

То же происходит и на репетициях. Если хормейстер на репетиции хора скажет, что к концу занятий будет проверка знания хоровых партий, то репетиция пройдет успешнее. Но можно сказать и по другому например: «Некоторые хористы уже знают хоровую партию из разучиваемого произведения наизусть и хотят спеть. Мы послушаем их в конце репетиции...». Возможны и другие варианты.

Метод шаржированного показа. Этот метод шаржированного показа применяют (как не надо петь, играть) в сочетании с методом многовариантного показа, когда предлагается несколько вариантов исполнения подряд того или иного места в партитуре. Такие показы, если их выполнять правдиво, действуют отрезвляюще для тех обучающихся, кто не может понять своей ошибки не только в пении, игре партитуры, но и в поведении на репетиции, при подготовке к выступлению и т. д. Здесь дирижер, в виде шутки, может показать, как хорист неровно сидит во время пения, постоянно тянется за мобильным телефоном, что-то переспрашивает и т. д. Но эффективность применения этого метода будет зависеть от возраста, опыта работы и от интонационных и исполнительских способностей дирижера. Тем не менее, у некоторых педагогов, дирижеров это так хорошо получается, что многие хористы с удовольствием ходят на репетиции. Вопрос дисциплины произвольно отпадает.

Соревновательный метод. Продуктивности работы хора на репетициях и улучшению дисциплины помогают «здоровые соревнования», причем не одного хориста

с другим, но и с самим собой. Например, по предложению дирижера или самостоятельно, каждый хорист может задать сам себе вопрос: «Смогу ли я выучить наизусть свою хоровую партию (или ее отдельный фрагмент), во время репетиции?» Если, согласно поставленной задаче, фиксировать необходимое время для разучивания, то внимание поющего активизируется и поможет ему заниматься делом. То есть, наше очень упрямое подсознание, не хочет нам подчиняться. Но если его подпитать побудительным мотивом, оно творит чудеса.

В таком же духе можно устраивать соревнования между отдельными хористами или хоровыми партиями, например: «Кто ритмичнее и чище споет хоровую партию или интервал аккорда и т. д.». Странником такого метода был К. Пигров, который постоянно практиковал соревнования на репетициях и при сдаче каждым хористом знания хоровых партий наизусть.

Метод воспоминаний, предположений, шуточных версий и догадок. Некоторым хористам помогает в исполнении, если им открыть глаза, «кто он на самом деле?». Это делается для того, чтобы он не мнил о себе, а перестроил свое отношение к хору. Например, одному певцу, постоянно нарушавшему дисциплину, было сказано: «Ты совсем не изменился. Год назад ты также грубо разговаривал, как и сегодня. На исправление тебе дается еще два месяца...». Или: «Вижу, что ты начал исправляться. Уже на репетиции ты приходишь во время. Возможно, через год будет еще лучше». Подобное следует брать из повседневного быта хориста. Каждый должен знать и учиться понимать, что его поведение не безразлично коллективу и дирижеру. На многих хористов такая информация, если ее правильно подать, действует положительно. Некоторые говорят: «Откуда он (дирижер) помнит что я делал в прошлом или позапрошлом году?». Непроизвольно напрашивается вывод: «с замечаниями дирижера, и в первую очередь в вопросе дисциплины, следует считаться».

Метод компенсации нереализованных способностей. Нередко среди хористов есть те, которые еще

не могут проявить себя из-за возраста, незавершенной мутации голоса, недостаточно развитых музыкальных способностей и других причин. Такому хористу нужно найти место в хоре, чтобы он реализовал себя, возместил нехватку вокально-хоровых навыков другим делом. Так, девочка из Воскресной школы при приходском храме свв. апостолов Петра и Павла Надежда К. значительно лучше стала посещать церковные службы и хоровые репетиции после того, когда ее назначили старостой младшей группы хора, то есть, группы начинающих хористов из 5–6 человек, примерно одного возраста 12–13 лет. За ней подтянулись и другие хористы. Пример другой. Начинающему певцу Михаилу Ф. всегда нравилось заниматься материальным обеспечением хора: ксеро-копированием хоровых партитур, подготовкой аудитории к хоровым занятиям и т. д. В целях моральной благодарности, дирижер хора должен больше уделять внимание общемузыкальному и индивидуальному хоровому развитию таких хористов давать им возможность самореализовываться, тогда и отношение к хору значительно улучшится.

Улучшение дисциплины с помощью расстановки хористов

Обычно расстановка певцов в хоре строится с учетом улучшения общей хоровой звучности. Но приходится расставлять хористов так, чтобы они поменьше разговаривали между собой. В некоторых случаях, когда певец особо нужен хору, выгнать с занятий за разговоры дирижеру не хочется. В таком случае, особенно на репетиции, лучше поменять ему соседа, поставив самого неразговорчивого. Иногда приходится это делать несколько раз, пока он не поймет, что разговаривать и отвлекаться ему не дадут.

Вместе с тем, дирижеру следует учитывать не только акустические слияния тембров певческих голосов, но и степени психологической совместимости хористов друг с другом. Есть случаи, когда хорист выбирает себе желаемого соседа по признаку «голосовой комфортности» и уже не нарушает дисциплину на репетиции.

13.6. Методы мысленного опережения против банальных оправданий нарушителей дисциплины

Некоторые хористы при нарушении дисциплины оправдываются общепринятыми банальными выражениями: «Проспал»; «Не завел будильник»; «Засиделся допоздна в Интернете» и т. д. Опытный дирижер такого опоздавшего встретит уже с готовыми словами-ответами, типа: «Кого это интересует, что ты спал, что не было транспорта, что сидел в Интернете» и т. д. Цель таких опережающих высказываний дирижера (пусть они даже не точны, в виде версий и догадок) или кратких бесед — приучить хористов к большей ответственности, а не к поиску надуманных оправданий или полуправды. В связи замечанием хористу, почему он разговаривает на репетиции, возможен диалог: «Я не разговаривал» — «Не разговаривал, значит, слушал, а это одно и то же». Но можно руководителю хора среагировать на данную ситуацию по-другому. Сделать замечание не разговаривающему хористу, а его соседу — слушателю. Может быть и другой вариант. Заметив двух разговаривающих хористов, дирижер на репетиции или после репетиции может сказать: «Если ты не разговаривал, а только слушал что говорил сосед, то ты такой же нарушитель дисциплины, как и он. Или: твой сосед тебя «искушал», то есть испытывал тебя. Устоишь ты от соблазна разговоров на хоре, или ты таков как все, но пока ты не устоял» и т. п. Меры здесь принимаются разные: от наказаний до полунаказаний, предупреждений, индивидуальных бесед и т. д.

13.7. Некоторые советы и рекомендации по улучшению дисциплины в хоре

Вялость и неуверенность в себе дирижера, как в хорошем специалисте служит серьезным препятствием вдохновенному занятию с хором. Преодоление недостатков в работе и наведении дисциплины у таких руководителей хоров происходит очень сложно. Таким дирижерам надо приложить много усилий, убеждая хористов, что решение проблемы дисциплины в хоре зависит от их самих.

Тем не менее, самому дирижеру, ценой проб и ошибок приходится, для себя, заново открывать эффективные методы налаживания дисциплины в хоре. Можно привести много правил, советов и рекомендаций о наведении хоровой дисциплины, но это не означает, что они нужны всем и во всех случаях. Каждый обращается к ним, исходя из конкретной ситуации. Приведем некоторые советы и комментарии, краткие к ним.

Совет 1. Соблюдайте точность во время проведения репетиции. Пунктуальность начала репетиции так же необходима как при ее окончании. Здесь следует соблюдать педагогическую мудрость, которая может быть применена и к хору: «Точным началом урока учитель заслуживает уважение, точным окончанием — любовь своих учеников». То есть, хорошие занятия должны начинаться точно по времени, даже если собрались еще не все хористы, тогда каждый опоздавший почувствует, что он мешает работе хора и будет исправляться.

Совет 2. Убедитесь, что перед началом репетиции есть все средства обучения, особенно ноты. Хоровые партитуры или партии должны иметь все хористы, включая и тех, кто не знает нотной грамоты. Во-первых, — там есть слова, а во-вторых, — нотный текст помогает ориентироваться, когда мелодия идет вверх, а когда вниз и т. д. Это очень ускоряет процесс разучивания произведений. Хорошо, когда в нотах пронумерованы такты или проставлены цифры, чтобы можно было лучше ориентироваться в партитуре хористам и дирижеру. Иначе возникают разговоры и переспрашивания: «Откуда начинаем петь, с какого места?» и т. п.

Совет 3. Учитесь использовать на репетиции такие психологические стимулы, как юмор и шутки. Шутка руководителя хора, его улыбка, оказывается иногда лучшим стимулятором к работе, снимает напряжение, усталость. Но это не означает, что дирижер должен часто смеяться и рассказывать посторонние анекдоты. Юмор, шутка должны быть тонкими, остроумными (если у руководителя хора эти данные есть от природы), быть в русле хоровой деятельности и не затрагивать личной жизни каждого хориста.

Совет 4. Деловой атмосфере на репетиции хора помогает четко оформленная речь дирижера. Просто и ясно поставленные задания, решительный тон в замечаниях (как спеть то или иное место, где ускорить темп, изменить динамику и т. д.) и четкие решения в вопросах дисциплинарного характера. Утомительное морализирование, как и умоляющие просьбы, уговаривания спокойно работать и другие виды многословия в таких случаях не помогают. Воспитание дисциплины только с помощью слов абсолютно безуспешно, говорил известный педагог и воспитатель Макаренко. Подобные беседы лучше осуществлять вне занятий хора.

Совет 5. Используйте любую ситуацию, чтобы приучить хористов работать. Очень активизирует деятельность хористов, их желание заниматься подготовкой к каким-либо мероприятиям: праздникам, концертам, приему гостей и т. д. Но здесь дирижеру следует еще лучше подготовиться к репетиции, чтобы хористы поверили в успех готовящегося мероприятия, что хор споев хорошо.

Совет 6. Следите за собой. Какое впечатление производят ваши манеры поведения, речь, движения и ваша внешность. Важно, чтобы в общении с хористами не было фамильярности, панибратства и заносчивости, а была разумная дистанция в этих отношениях.

Совет 7. Привлекайте к активности и дисциплине всех хористов, но особенно старосту хора и старост хоровых партий. В задачу старосты входит не только подготовка аудитории к занятию (проветривание помещения), но и курирование начинающих хористов. Проконтролируйте, как они это делают, спрашивайте их почаще о желаемом результате прямо на хоре, во время репетиции и при необходимости проверяйте — словом, доверием и т. д. Более активным хористам, если это настоящие любители хорового пения, можно поручать организационные вопросы, связанные с концертной деятельностью хора, материальным его обеспечением, хора партиями и т. д.

Совет 8. Ориентируйтесь на положительные качества каждого хориста, его талант и трудолюбие. Признание таланта хориста или похвала всего хора оказывает большое воздей-

стве, если такие поощрения заслуженны. Ругать, наказывать легче, а вот найти положительное в каждом — труднее и делают это не многие. Дайте хористам почувствовать успех. Не бойтесь чуть-чуть преувеличить сделанное им дело.

Обращайтесь почаще со словами похвалы ко всему коллективу, хоровой партии или отдельному хористу, например: «Я уверен, ты сможешь это сделать (выучить слова, петь без партитуры и т. д.)»; «Несмотря на то, что партитура сложная, но ты уже очень много сделал»; «Еще пока хор понижает, но ничего страшного, если мы будем работать над интонацией — результат будет». При этом не следует оценивать и характеризовать пение хористов как «правильное» и «неправильное» (не чистое, не стройное, низкое и т. д.). Оцените их как не совсем совершенное. Очень важно суметь признаться хористам в своих ошибках, если они есть, извиниться. Но таких ошибок надо делать поменьше.

Совет 9. Требования, поставленные руководителем хора перед хористами, должны быть выполнены. Старайтесь не отменять своих требований, даже если вы убедились, что они малоуспешны. Иначе хористы не будут, в дальнейшем, воспринимать их всерьез, зная по опыту, что через время надо будет выполнять совсем другие. Поэтому следует избегать необдуманных, спонтанных решений. При изложении требований старайтесь не слишком впадать в командирский или в упрасивающий тон. Формулируйте требования убедительно, четко, но, вместе с тем, мягко и с учетом индивидуальности певца. Представляйте их в виде побуждения, совета, просьбы, запрещения, указания, и реже в виде угрозы, приказа, распоряжения. Сдерживайте свою вспыльчивость и меньше употребляйте слова, которые могут вызывать обиду.

Дополнительные советы и рекомендации дирижеру хора и регенту

1. Не делайте замечания отдельным певцам хора в присутствии посторонних.
2. Не делайте замечания хористам слишком громко. «Кричащего плохо слышно» — говорят опытные педагоги, дирижеры, тренеры, наставники.

3. Не повторяйте критических замечаний в адрес тех хористов, которые уже исправились.

4. Убеждая, не пользуйтесь властью: «Я дирижер, я начальник» пока не исчерпаны все другие средства.

5. Всегда благодарите певцов хора за хорошее пение, за проведенную репетицию, за участие в концертной деятельности.

6. Объектом критики чаще всего должно быть плохое пение в целом, а не каждого хориста в отдельности.

7. Никогда не бранитесь, не раздражайтесь, имейте бесконечное терпение;

8. Помните, что хористы хотели бы чаще видеть у руководителя хора чувство юмора.

9. Учитесь на своих и чужих ошибках. Это единственное, что в них полезно.

10. Прислушивайтесь к чужому пению и не отвергайте советы, даже самые бесполезные; ибо в дальнейшем, получить новые, уже полезные советы — будет невозможно.

11. При отклонении предложений будьте тактичны и вежливы.

12. Хор не может работать успешно, если в нем создана атмосфера незаменяемости дирижера или регента.

13. Не бойтесь талантливых певцов хора. Опирайтесь на их помощь и поддержку.

14. Знание возможностей каждого хориста — достоинство и преимущество дирижера или регента.

15. Ничто так не разлагает моральный климат хора, как приписывание заслуг коллектива одному лицу.

16. Не пренебрегайте знаниями мелочей, но не афишируйте эти знания.

17. Не забывайте, что у каждого хориста есть семья, родственники и в личной беседе важно с пониманием относиться к его домашним проблемам. Порой это сильно сказывается на отношении певчего к хору.

18. Требуя от хориста соблюдения правил поведения и голосового режима, выполняйте их сами.

19. Не употребляйте категорических «выводов-заклиний» типа: «Это в последний раз», «Больше разговаривать

с тобой не хочу», «К занятиям больше допущен не будешь» и т. д. Не исключено, что хорист может исправиться, но ваши решения могут измениться и авторитет сказанных слов будет терять свою значимость.

20. Употребляйте как можно чаще слово «пожалуйста», особенно на репетиции: «Пожалуйста, спойте с заданного места» и т. д.

21. Избегайте вопросов, типа: «Кто может спеть трудное место?», «Кто может просчитать ритм?». Подобные вопросы хоть и стимулируют работу, но хористы не чувствуют обязанности ответа и начинают разговаривать на посторонние темы.

22. Если на репетиции хора отдельные хористы заняты посторонними делами, постоянно задавайте им вопросы, пока они не начнут работать. Например: «Будь внимателен! Проанализируй куплет произведения!» или «После исполнения произведения всем хором, ты будешь петь хоровую партию сам» и т. д.

23. Многие молодые хормейстера портят отношения с хористами из-за оценок. Вместо привычной фразы: «Сколько мы уже поем, а ты еще не знаешь хоровой партии» опытный педагог скажет так: «хоть еще не все получается, но ты стал петь намного лучше» и т. д.

24. Создавайте ситуацию повышенного интереса к предмету. Это исключает возможность посторонней деятельности, излишнего шума, задавания ненужных вопросов, реплик.

О наказаниях

Для отдельных учеников и хористов нужны наказания. Но срабатывают они лишь тогда, когда хормейстер привлекает общественное мнение: осудить плохой поступок, чтобы тот пересмотрел свою ошибочную позицию. Например, на концерт хора хорист не пришел в праздничной одежде. Задача коллектива хора помочь ему выйти из данного положения, а после концерта обсудить случившееся.

Не подавайте наказание в виде устрашения. Хорошо наказания заменять полунаказаниями. Так, если в хоре один разговаривает, а другой слушает, можно поменять слушателя, посадить к нему менее интересного собеседника.

Не следует часто прибегать к групповому наказанию. Это ведет к ложной солидарности коллектива.

Не следует превращать индивидуальную беседу о плохой дисциплине в одни лишь упреки. Основа беседы — упор на положительные качества, имеющиеся у хориста, наличие у него хороших певческих и музыкальных данных.

Старайтесь все проблемы внутренней дисциплины, связанные с освоением изучаемых произведений (работа над строем, ансамблем, дикцией и т. д.), переводить в творческое русло, это повышает интерес к работе и вопрос дисциплины отпадает непроизвольно.

Выводы

— Стиль руководства хором должен постоянно изменяться от авторитарного до демократического, но с учетом степени развития, организованности и возраста хористов.

— Для поддержания дисциплины в хоре дирижер или регент должен опираться на своих помощников: старосту хора, старост хоровых партий, актив хора.

— Руководителю хора важно уметь использовать различные приемы и методы психолого-педагогического воздействия на хористов, создавая ситуацию повышения их интереса к хоровым занятиям.

Глава XIV.

Особенности обучения хоровому и сольному пению в детском и подростковом возрасте

Что должен знать регент о певческом голоса детей и подростков

В настоящее время, в связи с открытием при многих храмах воскресных школ и созданием детских и подростковых церковных хоров, часто возникает необходимость оказания регентам методической и практической помощи в вокально-хоровой работе таких коллективов. Этому вопросу следует посвятить отдельное методическое пособие. Однако, предварительно мы попытаемся кратко изложить некоторые методические положения и советы, которые, на первых порах, могут быть использованы в работе с голосами детей и подростков. Хотим заметить, что преимущественную часть методического материала, изложенной в первом разделе настоящей книги, можно использовать и при воспитании певческого голоса в детском и юношеском возрасте.

14.1. Краткие сведения о голосовом аппарате детей и подростков

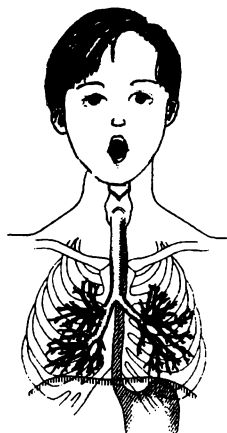
Детский голос отличается от голоса взрослого человека. Ему свойственны более «высокое» (головное) звучание, маленький диапазон, ограниченная сила звука и, вместе с тем, характерная мягкость и «серебристость» тембра (особенно у мальчиков). Данные качественные различия объясняются анатомо-физиологической природой не только голоса, но и всего организма в целом. Детская гортань в 2–2,5 раза меньше гортани взрослых, однако, она очень эластична и подвижна

(хрящи гортани еще не сформированы) и имеет высокое положение. Дыхательные мышцы слабы, емкость легких небольшая, поэтому по силе детский голос уступает взрослому.

В первом и втором классе голоса детей типовых различий не имеют, правда у учащихся 2-х классов в голосе чуть больше объем. В 3–4 классе (9–10 лет) голос становится богаче тембрально, увеличивается сила (особенно на середине) и диапазон. Приблизительно с 10 лет голоса детей постепенно дифференцируются на 2 типа: высокие и низкие. Высокие голоса у мальчиков принято называть дискантами, у девочек — сопрано. Низкие голоса у девочек и мальчиков — альтами. Диапазон дискантов и сопрано совпадает.

Высокая певческая форманта (ВПФ) дающая голосу звонкость, полетность и хорошую дикцию: у детей — 15–20%; у взрослых — от 27 до 42%.

Длина голосовых складок (связок) у детей — 12–14 мм, у взрослых — 22–25 мм.



Диапазон у взрослых: 1,5–2 октавы, у детей зависит от возраста и колеблется от терции, квинты, до 1,2–1,5 октавы, а у особо одаренных детей и больше.

Сила голоса у детей — около 60–80 дБ; у взрослых доходит до 120–130 дБ

Жизненная емкость легких у детей — 600–1000 см³; у взрослых — до 6000 см³

Сравнение певческих возможностей у детей и взрослых

К 11–12 годам (4–5 класс) голос крепнет: увеличивается дыхательная мускулатура, легкие, сила звука. Определяются три регистра: грудной, смешанный, головной. Границы между регистрами у детей резче заметны, чем у взрослых. Уже можно отличать голоса девочек от голосов мальчиков (по тембру и силе), поющих несколько сильнее.

После 12 лет детский голосовой аппарат начинает изменяться (период полового созревания). Увеличиваются в объеме все голосовые органы: гортань с голосовыми связками, трахея, бронхи, ротовая полость и т. д. Начинается смена голоса — мутация. Нередки случаи отклонения от общепринятых норм, в связи с неравномерным формированием организма в целом. Поэтому, важно следить за индивидуальным развитием каждого ребенка.

Классификация и определения типа певческого голоса в детском возрасте

Сравнительная таблица высоких и низких типов детских голосов (от 9 до 12 лет)

Категория голоса	Полный диапазон	Рабочий диапазон	Переходные ноты
Высокие голоса			
Сопрано	до ¹ – соль ² , ля ²	до ¹ – ми ² , фа ²	ми ¹ , фа ¹ и ре ² , ми ²
Дискант (мальчики)	до ¹ – соль ² , ля ²	до ¹ – ми ² , фа ²	ми, фа ¹ , ре ² , ми ²
Низкие голоса			
Альт	ля бемоль– ми ²	си, ля– до ² , ре ²	ми ¹ , фа ¹ и си бемоль ¹ – до ²

Определение типа детского голоса носит несколько условный характер, так как организм постоянно растет. В организме учащихся происходят скрытые от глаз морфологические, физиологические и нервно-мышечные изменения. Поэтому определение диапазона, силы, громкости и других качеств певческого голоса не может быть окончательным, устойчивым вариантом.

Существует несколько точек зрения по вопросу классификации детских голосов. Общепринятое классическое определение голоса по диапазону следующее: дискант и сопрано — до²– соль²; альт — ля– ми². Существует понятие «рабочий диапазон». Это часть звукоряда, который поющий воспроиз-

водит без особых усилий. Рабочий диапазон меньше и укорочен на несколько звуков снизу и сверху. То есть, у дисканта и сопрано он будет в пределах ми¹–ми², у альты — до¹–до². У детей до 9–10 лет диапазон меньше октавы: ре¹, ми¹–си¹, до². Более подробную характеристику детских голосов в возрастном аспекте можно проследить по таблице Паульсена.

Таблица диапазонов голосов за Паульсеном¹

Возраст	Мальчики		Девочки	
	75%	25%	75%	25%
6 лет	ре ¹ –ля ¹	ре ¹ –до ²	ре ¹ –ля ¹	ре ¹ –до ²
7 лет	ре ¹ –си ¹	ре ¹ –до ² ; до ¹ –ля ²	ре ¹ –до ²	до ¹ –си ¹ ; до ¹ –фа ²
8 лет	ре ¹ –си ¹	ре ¹ –ми ² ; до ¹ –до ²	ре ¹ –ре ²	си–фа ²
9 лет	ре ¹ –ре ²	си–фа ²	до ¹ –ре ²	с ¹ –ми ²
10 лет	до ¹ –ре ²	си–фа ²	до ¹ –ми ²	си–фа ² ; си ¹ –соль ²
11 лет	си–ре ²	ля–ми ² ; си–соль ²	до ¹ –фа ²	си–соль ²
12 лет	си–ми ²	ля–фа ²	си–фа ²	ля–соль ²
13 лет	си–ми ²	ля–соль ²	си–фа ²	ля–ля ²
14 лет	си–ми ²	соль–ми ² ; си–соль ²	си–фа ²	си–ля ² ; ля–соль ²
15 лет	си–ми ²	соль–фа ² ; ля–соль ²	си–фа ²	си–ля ² ; ля–фа ²

Если не брать во внимание одаренных детей (где есть исключения), то из таблицы видно, что диапазон певческого голоса у девочек за все годы несколько шире, чем диапазон мальчиков того же возраста. Однако, многое зависит от воспитания певческого голоса, от уровня, методов работы с деть-

¹ Багадунов В., Вокальное воспитание детей. — М.: АПН РСФСР, 1953, с. 96.

ми. При индивидуальной вокальной работе с каждым учеником данное процентное соотношение может изменяться.

14.2. Зависимость диапазона и других качеств певческого голоса от возраста, расы, пола, этнической группы

Установлено, что особой разницы в певческих диапазонах детей европейцев, азиатов, американских аборигенов, белых американцев, детей негритянского происхождения не существует. Однако, некоторое отличие есть. Например, центральные ноты певческого диапазона маленьких африканских негров на два полутона ниже, чем у американских аборигенов и белых американцев.

По данным американских исследователей (М. Вон, 1982, И. Коллинз, 1983) дети, живущие в разных странах, регионах при произвольном напевании выявляют разницу в расположении центральных звуков диапазона голоса. Эта разница составляет примерно терцию.

Дети дошкольного возраста 3–5 лет. Дети могут петь с очень раннего возраста. Из истории мы знаем, что для привлечения публики, в концертах, наряду со взрослыми певцами, участвовали маленькие дети, разумеется, вокально-одаренные. Так, вначале XIX века «Петербургских» и «Московских» ведомостях можно было встретить объявления типа: «Будет выступать певица — трехлетняя девица». Народная артистка Молдовы, певица Мария Биешу рассказывает, что так же пела с трех лет на домашней сцене по просьбе соседей, гостей. Тем не менее, у большинства дошколят певческие возможности в этом возрасте невелики в связи со слабостью гортанных мышц, и пение осуществляется только за счет краевого натяжения голосовых складок. Певческий аппарат еще не сформирован. Диапазон очень узок: ми¹ – соль¹; фа¹–ля¹, но постоянно развивается. Певческое голосообразование строится на разговорных артикуляциях.

Учащиеся 6–8 лет. Певческий звук у детей этого возраста отличается небольшой силой, легкостью, нежностью и звонкостью. Грудное звучание почти что отсутствует. Голосовая мышца находится еще в зачаточном состоянии. Голосовые

складки (связки) смыкаются только краями. Дыхание и голосообразование еще не согласованы, и при вдохе почти все дети приподнимают плечи, то есть, дышат «не певческим», а верхне-грудным ключичным дыханием. От этого детей следует отучать и учить делать вдох более глубокий, равномерный и, преимущественно, в область нижних ребер и живота. Диапазон певческого голоса колеблется между re^1 и re^2 . На верхних звуках у детей несколько ухудшается дыхание.

Учащиеся 9–10 лет. Их певческие голоса увеличиваются в силе, диапазоне (от si^1 до re^2) и дифференцируются на два типа: высокие и низкие. Диапазон сопрано и дискантов, как альтов у девочек и мальчиков, почти совпадают.

Учащиеся 11–12 лет. Это младшие подростки, обладающие более сформированными органами голосового аппарата. Данный возрастной период еще называют «расцветом» певческого голоса.

В этом периоде голоса девочек уже ярче отличаются от голосов мальчиков. Обычно голоса мальчиков звучат сильнее голосов девочек и отличаются по тембру.

По сравнению со взрослыми, голоса подростков имеют менее выраженное грудное звучание, а ноты верхнего регистра звучат с фальцетной окраской. Тем не менее, исполнительские возможности подростков 11–12 лет намного шире, чем у детей младшего возраста. У подростков голосовые складки увеличиваются вдвое и более отчетливо появляются регистры: грудной, смешанный и головной. Увеличение голосовых и исполнительских возможностей подростков увеличивает творческие «аппетиты» хормейстеров и музыкальных работников эстрадного шоу-бизнеса. Детям часто дается репертуар повышенной трудности, как например, поют такие произведения, как «Stabat Mater» Д. Перголези, концерт для хора Д. Бортнянского и др. В целях общемузыкального развития в этом польза есть, но для сохранения певческого голоса, в будущем, большие голосовые нагрузки небезопасны. Во-первых, певческий голос подростка, несмотря на его расцвет, еще не окреп и требует щадящего голосового режима. Во-вторых, приближается время половой зрелости и «глобальных» возрастных изменений (мутация). Голос подростка

развивается скачкообразно. Большие голосовые перегрузки в предмутационный период опасны для нормального прохождения мутации и сохранения голоса в послемутационный период.

14.3. Мутация или смена голоса с детского на взрослый

Об опасности пения в период мутации, с 13 до 15 лет

Одно условие следует выполнять неукоснительно: не следует начинать работу над голосом в период в змужания человека, в период перехода (мутации) голоса ребенка в голос юноши или девушки.

С. П. Юдин,

певец и педагог вокала

При отсутствии должного режима в годы перестройки голосового механизма гибнет большая часть подростковых голосов, нередко очень перспективных.

В. М. Малинина,

педагог вокала, хормейстер

Период мутации — это время перехода от детского голоса во взрослый. После 12 лет детский организм вступает в период полового созревания (хотя возможны исключения по времени). Под воздействием эндокринной системы организм и его голосовой аппарат полностью изменяется. У одних учащихся мутация происходит быстро и почти незаметно, у других медленно и с некоторыми нарушениями: болью, срывами в голосе, охрипlostью, внезапным соскакиванием на фальцет или на низкие звуки, рефлекторным кашлем, особенно если учащийся не прекратил пение в данный период.

Прохождение мутации зависит от общего состояния здоровья, от голосовых нагрузок в предмутационный период, перенесение различных заболеваний организма и от климатических условий. У подростков, живущих на юге, мутация наступает несколько раньше чем у тех, кто живет на севере. Так же и у детей, перенесших в детстве серьезные заболевания, смена голоса происходит несколько позже.

Смена голоса у мальчиков и девочек происходит по-разному. У девочек считается, что мутация происходит менее заметно и легче, но это утверждение несколько обманчиво. По нашим наблюдениям и по мнению других авторов (Ю. Е. Юцевич, 1982), девочки, которые пели в период мутации, как правило, теряют лучшие качества своего певческого голоса, а сама мутация, в своем окончательном варианте, затягивается на долгое время и заканчивается примерно к 28–30 годам.

В процессе мутации гортань девочек увеличивается на $1/3$, а мальчиков на $2/3$. Голоса мальчиков понижаются на октаву, изменяется тембр и диапазон, у девочек это не происходит.

Согласно некоторым наблюдениям, дискант чаще переходит в бас, альт — в тенор или баритон. Однако, какой-либо точной закономерности на сегодняшний день пока не установлено.

Мутация проходит три стадии: начальную, пиковую и конечную. На начальной, и особенно второй стадии происходит увеличение роста гортани и смена тембра. На третьей стадии определяется и закрепляется индивидуальный тембр и тип голоса.

К мутационным нарушениям относят:

— затянувшуюся мутацию, когда смена голоса происходит несколько лет;

— маскировочная мутация при которой внешние голосовые изменения очень незначительны и проявляются в виде непроизвольного кашля. Чаще это явление происходит у мальчиков, долго поющих в хоре фальцетным голосом, или подражанием взрослому мужскому типу голоса;

— преждевременная мутация, может быть тогда, когда у мальчиков 10–11 лет появляется грубое звучание голоса, совершенно не свойственное для данного возраста. Это может происходить от раннего полового созревания и голосовых перегрузок (пения в высокой тесситуре, громкого пения и др);

— поздняя мутация, связанная с эндокринными нарушениями в организме подростка, недостаточной функции щитовидной железы и надпочечников, а также высокими голосовыми нагрузками в премутационный период;

— вторичная мутация чаще происходит в зрелом возрасте. При вторичной мутации меняется тембр голоса;¹

— неполная мутация, при которой в следствие голосовых расстройств надолго закрепляется мутационный фальцет. Разговорный голос быстро устает и приобретает писклявый тембр. В области глотки и передней части шеи наблюдаются легкие боли как при ларингите. Такой голос встречается у мужчин от 16 до 40 лет.

При неполной мутации следует исправлять фальцетный писклявый звук, так как он может привести к атрофии голосовых мышц из-за их полного бездействия. Для его исправления необходимо давать фонопедические и вокально-речевые упражнения, активизирующие грудное звучание, и добиться пения на пониженной гортани за счет расслабления мышц, удерживающих ее. Для этого показаны приемы, практикуемые некоторыми врачами-фониатрами и вокальными педагогами:

— ученика следует научить дышать нижнереберным, диафрагмальным дыханием, как в пении так и разговорной речи;

— научить учащегося говорить более низким голосом. Для этого предлагается откашляться или звучно вдохнуть. Нащупав этим приемом низкий звук, перевести его в гласный «А» или «О», затем произносить отдельные слова или фразы на той же высоте;

— в отдельных случаях, помогает прием надавливания пальцем руки на щитовидный хрящ (адамово яблочко) во внутрь и в низ, стараясь опустить гортань при произношении звука «М» или какого-либо гласного. В результате голос «фальцетиста» снижается и приобретает нормальное состояние.

При различных мутационных нарушениях мы часто применяем разработанный нами интонационно-речевой метод

¹ Нам пришлось встретить человека сорокалетнего возраста (по специальности педагог-музыкант), который рассказывал, что будучи уже в зрелом возрасте, во время отдыха на море, он обнаружил у себя смену голоса с баритона на тенор. При обследовании у врача-фониатра его предположения полностью подтвердились.

(см. выше) при одновременной активизации работы певческого дыхания и артикуляции. В результате декламационно-распевной глиссиндирующей вокализации по диапазону вверх и вниз с охватом крайних звуков голос ученика уплотняется грудным звучанием и приобретает естественную окраску.

Вопрос петь или не петь в период мутации дискуSSIONируется учеными, методистами и педагогами-вокалистами более 130 лет. Одни утверждают, что петь нельзя (Е. Н. Машетин, 1924; М. Н. Фомичев, 1949; С. П. Юдин, 1962, Н. Максимов, 1987), другие считают, что пение во время мутации можно и даже полезно, если соблюдать специальный голосовой режим (Н. Д. Орлова, 1960; В. Г. Ермолаев; Н. Ф. Лебедева, 1963; Л. Локшин, 1963; В. Емельянов, 2003, и др.). Мы считаем, что пение в период мутации должно быть на 2–3 года полностью прекращено, но сам контроль за соблюдением гигиены голоса ребенка со стороны учителей, родителей должен быть постоянным.

Этого правила придерживались многие известные вокалисты прошлого и современности. Например, выдающийся итальянский тенор Б. Джильи, как он сам пишет в своих воспоминаниях, в период смены голоса, работал учеником в аптеке и, разумеется, не пел. Известный современный баритон Д. Хворостовский в одном из своих теле-интервью сказал, что в период мутации, по совету своего отца, он прекратил пение на 2 года — полностью. Этому же принципа придерживался современный итальянский тенор Лучано Паваротти.

Но есть и другие примеры. Например, итальянскому мальчику-вундеркинду Робертино Лоретти пророчили будущее выдающегося тенора Б. Джильи, позабыв о том, что Джильи не пел в период мутации. Голос Лоретти усиленно эксплуатировался для граммофонной записи, кино и концертов. В результате получился не Джильи, а самый посредственный баритон. По этой же причине потеряли свои чудные голоса многие запевалы профессиональных детских хоров, хоровых студий, как, например, А. Парамонов, Е. Таланов и другие.

Примерно то же происходило с детьми, особенно с мальчиками в дореволюционной России, обладавшими красивыми голосами. После окончания пения в Петербургской певче-

ской капелле или Московском синодальном училище почти все они оставались без певческого голоса. Правда, в синодальном училище мутирующих мальчиков освобождали от пения, но на сольфеджио их заставляли усиленно петь. В итоге щадящий голосовой режим до конца не соблюдался, и результат оставался плачевным.

В настоящее время данная проблема не решена. Ни один профессиональный детский хоровой коллектив не может похвалиться тем, что он воспитал профессиональных певцов-солистов. В лучшем случае, это хормейстера, пусть даже талантливые, но с посредственными певческими голосами или вовсе «безголосые». Известный шведский певец Н. Гедда в своей книге «Дар не дается бесплатно» писал, что «из сотни тысяч детей, особенно мальчиков, поющих в детских хорах, после возрастной ломки голоса певцами становятся лишь единицы. Например, в знаменитом венском хоре «Венер Зентеркнабен», где поют тысячи мальчиков, певцом стал только один баритон».¹

Известный певец и вокальный педагог С. П. Юдин в своей книге «Формирование голоса певца» писал, что «в период возмужания не следует начинать работу над голосом. Бурный рост и резкое изменение, происходящее в этот период в голосовом органе, требует полного отказа от каких бы то ни было попыток петь, и что в это переходное время, обладатели хороших голосов в детстве, нередко, став взрослыми, оказываются лишенными певческих голосовых данных...».²

Правда есть и другие случаи, когда ребенок не поет во время мутации сам из-за того, что ему просто трудно петь. Возможно, здесь срабатывает инстинкт самосохранения.

Но в музыкальной школе или на хоровом отделении лица, музыкального колледжа он просто вынужден петь, а, следовательно, портить певческий голос.

Существует третья точка зрения, согласно которой петь во время мутации можно, но с соблюдением щадящего голосового режима, с учетом индивидуальных особенностей голоса и при обязательном наблюдении врача фониатра. Этого

¹ Гедда Н., Дар не даётся бесплатно.— М.: Радуга, 1983. с. 29.

² Юдин С. П., Формирование голоса певца.— 1962. с. 145.

принципа придерживаются сами врачи фониатры и некоторые педагоги вокалисты, хормейстера. Однако, согласиться с подобным мнением очень не просто. Во-первых, если учащийся знает, что петь ему можно, то все тонкости гигиены голоса, в данный период, уходят на второй план. Врачей фониатров, как правило, всегда не хватает. К тому же мы знаем три основные и две вспомогательные стадии, что голос «мутанта» постоянно меняется по высоте и проходит за период мутации примерно пять стадий (226, 210, 186, 151, 120 Гц.), что следует учитывать при составлении упражнений и отборе музыкальных произведений.¹ В педагогической работе, без наличия соответствующей аппаратуры соблюдение такого условия крайне сложно и не реально.

Существует еще одна точка зрения, согласно которой петь во время мутации необходимо и даже можно добиться хороших результатов. Так, известный врач и учитель-исследователь В. Емельянов в своей книге «Развитие голоса» (2003) пишет, что традиционно рекомендованное молчание принципиально нереализуемо, так как подросток молчать совсем не может. Он все равно поет эстраду, рок, дает голосу разговорные нагрузки. А раз так, то должна быть альтернатива молчанию — работа над голосом. С данной точкой зрения можно согласиться лишь частично. То есть, вокальные занятия возможны только с посредственными голосами и при согласии самих детей и их родителей. Ребенку с яркими голосовыми данными, а тем более из голосистых семей, унаследовавших богатый голосовой код от своих родителей, альтернативы молчанию быть не может. Занятия пением должны быть на 2 года прекращены.

По нашим наблюдениям и опыту работы, вопрос о вокальном занятии с «мутантом» может ставиться в исключительных случаях. При возникновении голосовых кризисов, когда необходимо сократить время прохождения мутации, при посредственных голосовых данных учащихся и их нежелании продолжать вокальные занятия во взрослом возрасте и т. п.

¹ Вильсон Д. К., Нарушение голоса у детей. — М.: Медицина, 1990, с. 385.

Занятия с «мутантами» в данном случае должны быть непродолжительными по времени, примерно 1 раз в неделю по 20–30 минут с перерывами и строиться на речевой (разговорной) основе. При этом, вокальные занятия должны быть только индивидуальные, так как при коллективном пении невозможно учитывать постоянно изменяющуюся высоту каждого типа голоса. У самого же ученика слуховой анализатор несколько приторможен, а кинетическая (двигательная) регуляция новых мускулатурных движений голосовых органов еще не сформировалась.

В то же время, учащиеся, с которыми не проводятся вокальные занятия, должна проводиться большая просветительская работа по соблюдению гигиены голоса в данный период.

На особый учет должны быть взяты дети, одаренные голосом, проявившие себя в домутационный период и дети из «голосистых» семей.

14.4. О вокальной работе с учащимися в послемутационный период

Постмутанты — это юноши и девушки 16–19 лет, у которых наблюдаются остаточные явления мутации. Состояние их голосового аппарата особое. Резонаторные полости часто отстают в своем развитии от роста гортани, а надгортанник часто остается детский, особенно у юношей. Даже в спокойном, «не певческом» режиме гортань и трахея находятся в состоянии легкого хронического воспаления, способного обостриться при интенсивности голосовой нагрузки. Признаки незавершенной мутации могут проявляться:

1. В тембре, когда лирическое сопрано может звучать как меццо-сопрано, а тенор как баритон и др.

2. В границах регистров. У женских голосов часто наблюдается резкий переход от грудного к головному регистру. У мужских — общее отклонение от общепринятых норм регистровых переходов.

3. В чистоте интонации. Нечисто поют, в основном, те учащиеся, которые еще не научились управлять работой вновь сформированных голосовых органов, а так же из-за неразвитости их вокального слуха.

4. В голосовой работоспособности. Из-за быстрой голосовой утомляемости, будущие басы, баритоны и меццо-сопрано должны петь на пол тона или на тон ниже, а высокие голоса — воздерживаться от крайних высоких нот. Продолжительность занятий постмутантов не должна превышать 20–25 минут 1–2 раза в неделю.

Как правило, щадящий голосовой режим с постмутантами не соблюдается, и часто таких подростков определяют в хор согласно традиционной классификации. Результаты бывают плачевными. Постепенно тембр голоса становится глухим, появляется сип, нечистая интонация и другие хронические недомогания.

Часто сами постмутанты не берегут певческий голос. Одни, стремясь поскорее стать взрослыми, почувствовав неуверенность в своих голосовых возможностях, теряют интерес к пению вообще. Другие, особенно кто занят эстрадным шоу-бизнесом, не прекращают интенсивных занятий пением. Задача педагога-вокалиста, хормейстера психологически подготовить постмутанта к всевозможным голосовым изменениям.

Метод голосовой «мануальной» терапии

Часто для коррекции работы органов артикуляции, особенно правильности раскрытия рта мы используем разработанный нами метод «мануальной» голосовой терапии. С помощью рук корректируются движения органов артикуляции, в частности, движения и положения нижней челюсти, а также положением гортани, с одновременным звукоизвлечением по принципу декламационно-речевого метода.

Затем данное движение закрепляется в речи и в пении. Практика показывает, что от работы артикуляции в рамках данного метода дыхания, порой, решающим образом зависит чистота интонации и качество пения.

14.5. Особенности обучения пению детей дошкольного возраста

Начинать правильное развитие слуха и голоса следует еще в дошкольном возрасте, чтобы постепенно воспитать любовь к музыке, уберечь от крика, от напряжения голосовых органов, которые должны быть здоровыми.

А. И. Алмазов,
врач-фониатр, педагог вокала

Высокое «До»

Дошкольный возраст очень благоприятный для формирования основ слуховых, речевых и певческих навыков, и, в то же время, не менее ответственный. Именно в этом возрасте многие дети не только успевают проявить свои лучшие голосовые данные, но и приобрести многие голосовые дефекты, функциональные и органические нарушения, как например: узелки голосовых складок («узелки крикунов»). Вследствие неправильного пения, бытового крика, подражания взрослым (воспитателям, родителям), часто возникают хронические (неспецифические) ларингиты и другие голосовые заболевания, связанные с перенапряжением голоса.

Данное явление, во многом, объясняется возрастными особенностями голосового аппарата ребенка, отличающегося хрупкостью и ранимостью. Гортань и голосовые складки еще недостаточно развиты. Звук очень слабый, почти развит грудной (низкий) резонатор, по сравнению с головным (верхним). Поэтому голос дошколят не сильный, хотя, порой, и звонкий. Удобными звуками, например, для детей 5–6 лет чаще всего является «фа-си» (звук «до²», уже может звучать напряженно).

Дети могут петь очень рано. Растущие в музыкальном окружении дети начинают петь полюбившуюся мелодию уже с 2–3 лет. Некоторые из них чисто и звонко говорят, но в то же время очень много детей непоющих. У большинства таких детей речь несвязная, неразборчивая. А это, как мы знаем, большой тормоз для правильного развития певческого голоса ребенка,

так как речь и пение, в этом возрасте, наиболее взаимосвязаны. Поэтому обучение пению детей дошкольного возраста должно осуществляться, как правило, на речевой (разговорной) основе. Правильное, красивое пение детей дошкольного и младшего школьного возраста — достижение не многих педагогов. Причина этого явления — недостаточное знание о функциональной взаимосвязи речевого и певческого голосообразования у детей и недооценка значения разговорного (речевого) голоса в становлении их певческого голоса.

Отдельные педагоги-методисты, успешно работавшие с певческими голосами детей данного возраста (Е. М. Дубянская, 1959; Е. С. Маркова, 1966; К. В. Тарасова, 1988 и др.), не случайно придавали большое значение развитию их речевого голоса. «Какой бы вопрос методики не решался, — писала Е. Маркова, — интонация, дыхание, дикция, он должен быть связан с правильным звукообразованием... Дети, овладевшие им в речи, легче усваивают его в пении»¹. Таким образом, развитию певческого голоса дошкольника должен предшествовать речевой этап. Развитие разговорного голоса не должно прекращаться даже в том случае, когда ребенок научится хорошо петь.

Развитие разговорного голоса ребенка имеет определенную последовательность и некоторые педагоги ее придерживаются. Сначала практикуется правильная организация речевого звукообразования в верхнем участке диапазона, затем в среднем, и наконец, в нижнем (ибо грудной регистр, как мы знаем, еще не окрепший и формируется позже). То есть, развитие речевого голоса, в большинстве случаев, начинается с высоких речевых интонаций. Однако, далеко не все дети способны их сразу воспроизводить, особенно «гудошники». Задача педагога «выманить» эти высокие головные звуки. Для этого следует практиковать: упражнения на подражание: имитирование кукушки — «ку-ку»; петушка — «кукареку»; умеренные возгласы на слоги «ау» (перекличка в лесу), способствующие движению голоса по звукам верхнего регистра; имитирование звуков паровоза на звук «ту» и др. Очень полезны известные упражнения, когда дети становятся гусь-

¹ Маркова Е. Е., Развитие певческого голоса. — В: Дошкольное воспитание, 1966, № 11, с. 42–45.

ком и по указке руки педагога под музыку издают «тоненький гудок», слегка вытягивая губы вперед. Повторение упражнения в виде голосовой разминки дает гудок все чище, звонче и протяжнее. Параллельно даются другие упражнения, например: чтение стихотворных текстов с определенной эмоциональной выразительностью. Звонкая, «размашистая» по звуковому диапазону речь способствует улучшению вокальных навыков детей. И наоборот, низкая, однотонная речь часто приводит к пению на одном звуке.

Для развития разговорного, а затем и певческого голоса мы с успехом используем второй вариант разработанной нами методики целиком, или ее главные элементы, включая интонационно-речевой метод. Согласно данному методу, дети легко, в игривой форме осваивают несложные нисходящие и восходящие глиссандирующие движения голосом в разговорной речи, развивают ее диапазон, а затем улучшают звучание певческого голоса.

Удобство применения данного метода, как и всей разработанной методики, состоит в том, что все элементы певческого звукообразования осваиваются детьми произвольно. Однако, некоторые замечания (чтобы дети не брали дыхание в середине слова, чтобы четко по руке педагога делали «сброс» дыхания) возможны.

По усвоению детьми некоторых речевых навыков в репертуар можно включать несложные песни-прибаутки, попевки, построенные, в основном, на речевых интонациях голоса. Работа над совершенствованием речевого голоса не должна прекращаться.

Для правильного воспитания слуха и голоса дошкольников имеет значение соблюдение еще ряда важных условий:

1. Создание музыкальной среды, а также развитие эмоционального восприятия музыки и интереса к ней. Для этого детям полезно слушать доступную вокальную и инструментальную музыку, организованную в часы досуга музыкальных игр, танцев и т. п.

2. Постоянное поощрение четкой, выразительной речи и пения детей в быту и во время музыкальных занятий, хороводов и т. п.

3. Ориентировка слуха на воображение детей, на естественную для них декламационно-речевую манеру пения.

4. Ориентирование детей на правильно поставленный разговорный и певческий голос учителя или воспитателя. Подражательная способность дошколят настолько активна, что они копируют все возможные голосовые достоинства и недостатки учителя, включая хрипоту, сип, манеру говорить и т. д.

5. В свою очередь, учитель вокала или музыкальный работник должен обязательно владеть декламационно-речевой манерой пения, являющейся доступной для детского восприятия и способствующей правильному формированию вокально-речевых навыков детей; досконально знать особенности методики работы с голосами детей, предельно оберегая их от голосовых переутомлений.

Наиболее частые голосовые нарушения у детей осуществляются при подготовке их к различным праздникам, утренникам и по причине частых и интенсивных предварительных репетиций, связанных с голосовыми перегрузками. Важно, чтобы музыкальные работники, воспитатели делали акцент больше не на пение детей, а на их музыкальную ритмическую деятельность, составляя для них различные игровые композиции, танцы и т. п.

Песенный репертуар для дошколят должен быть несложен, доступен для восприятия и достаточно мелодичен.

14.6. Развитие певческого голоса и слуха у фальшиво поющих детей («гудошников»)

Нередки случаи, когда ребенок, (реже подросток или взрослый) при попытке точно спеть мелодию «гудит» на одном-двух или трех звуках. Отсюда определение — «гудошник», «лжегудошник» или «временный гудошник». Данное явление не всегда связано с плохим слухом. Бывает, что ребенок хорошо играет на музыкальном инструменте, безошибочно определяет звуки и даже различает неточное пение других, а сам точно петь не может. Такие случаи объясняются нарушением координации (согласованности) голоса и слуха и неразвитостью голосовых представлений высоты звука, ритма и лада (ладового чувства) и др.

Можно выделить еще несколько причин неточного пения:

— неумение владеть собой, своим голосом, то есть хорошо открывать рот и формировать гласные звуки, правильно дышать и др;

— несглаженность регистров. Такие дети, обычно, издают звуки в верхнем или нижнем регистре. Переходить с нижнего участка диапазона на верхний они не могут;

— неправильная певческая осанка;

— дефекты голосообразования, вызванные болезнями голосового аппарата или его повреждением, появлением «узелков» голосовых связок (складок), которые еще называют «узелками крикунов»;

— предельно узкий природный диапазон певческого голоса, который разовьется только со временем;

— регистровая перегрузка ребенка головным или грудным звучанием. В первом случае учащийся может петь только в верхнем регистре, хотя и фальшиво. Во втором случае он поет или гудит только в нижнем «грудном» регистре.

Зачислять детей «гудошников» в группу неспособных ошибочно. Практика показывает, что число фальшиво поющих детей в классе постепенно уменьшается даже если не проводить с ними специальной работы по развитию музыкального слуха и голоса. Это хорошо видно на примере наблюдений ряда ученых, методистов, занимавшихся вопросом неверного пения детей (А. Бентли, 1968; А. Дейвис, Э. Робертс, 1975; А. Гоулд, 1969 и др., см. табл.).

Возраст детей	Процент детей, поющих фальшиво		
	А. Бентли	А. Гоулд	А Дейвис, Э. Робертс
6–7		34,6	38,0
7–8	18,0	24,2	27,0
8–9	13,5	17,8	22,0
9–10	11,5	12,8	23,0
10–11	9,0	11,8	18,0

Из таблицы видно постепенность сокращения числа фальшиво поющих детей. При этом, у детей до 8 лет наблюдается больше «гудошников» среди мальчиков (2:1). После 8 лет фальшиво поющих девочек становится все меньше и меньше, а среди мальчиков еще остается много «гудошников». То есть, данное соотношение изменяется в пользу девочек (4:5).

Очевидно, мальчики, отстающие, несколько, в возрастном аспекте от девочек, отстают и в становлении голосовой функции. В то же время, это не означает, что занятия с данной категорией детей проводить не нужно. Наоборот, при целенаправленной голосовой работе дети значительно быстрее поправляют свои вокально-слуховые координации и могут полноценно петь вместе со всеми поющими детьми.

Нередко «непоющие» дети бывают счастливыми в перспективе своего певческого будущего, так как в детстве, не обращая на себя внимания своими голосовыми данными со стороны учителей, родителей они неосознанно сохраняют свой голос для будущего.

Известны случаи, когда яркие, достаточно одаренные голоса проявлялись в значительно позднем возрасте. В детстве они представляли категорию непоющих и малоперспективных.

Нам приходилось исправлять точность пения не только у детей, но и у юношей и девушек в послемутационный период. Будучи хорошими инструменталистами, отлично писавшие диктанты на сольфеджио, они продолжали неточно интонировать, а отдельные звуки не могли воспроизводить вообще. Таким учащимся нам удавалось улучшать интонацию в течение нескольких занятий с помощью методов воздействия на работу артикуляции и дыхания. Однако, для закрепления навыков работы в новом режиме голосообразования требуется несколько больше времени, около полгода-год.

Методы работы с фальшиво поющими детьми («гудошниками»)

«Гудошники», как правило «гудят» на звуках примерно на кварту или квинту ниже обычного естественного для их возраста тона: вместо фа¹–ля они могут петь до¹–ре¹ и даже

си-бемоль—си малой октавы. В некоторых случаях эта разница колеблется, примерно, на два-три тона от обычных центральных звуков детского голоса, т. е. на границе малой и первой октавы.

Зафиксировав высоту звука, с которой один или группа учащих более точно воспроизводит звук, необходимо укрепить произношение этих звуков пением (попевок, упражнений) или проговариванием на одной высоте: в ритме, вне ритма, с сопровождением инструмента и без него. Затем, когда дети почувствуют некоторую уверенность в произношении, можно добавить второй звук. После пения и закрепления на простых попевках, упражнением на двух звуках, добавляется третий и т. д. Так, постепенно расширяется диапазон на квинту, сексту и выше, что позволяет петь даже со всеми поющими учениками класса, имеющими определенный певческий диапазон.

Данный метод работы с «гудошниками», в той или иной мере, использовался многими педагогами. Так, известный педагог-методист А. Л. Маслов был в числе первых, проделавших работу с «гудошниками» и описавший ее в книге «Методика пения в начальной школе» (1913 г.). Маслов практиковал простые народные мелодии, прибаутки. Перед началом занятий он подвергал всех фальшиво поющих детей тщательному медицинскому осмотру, с учетом состояния их слухового и голосового аппарата, затем проводил занятия только с физически здоровыми детьми, не отличающимися голосовыми дефектами. После 2–3 месяцев занятий, когда дети могли петь в диапазоне квинты, сексты, разрешалось петь в классе вместе со всеми.

Данного принципа и метода работы придерживались известный хоровой дирижер и педагог И. П. Пономарьков, и Н. Д. Орлова (1960) и многие современные вокальные педагоги. Мы используем данный метод с учениками, имеющими низкие голоса и узкий диапазон.

Метод расширения звуковысотного диапазона голоса «гудошников» сверху-вниз (с трудно берущихся звуков)

У «гудошников», как правило, верхние звуки отсутствуют, а если и проявляются, с трудом. Проявление этих звуков носит несколько спонтанный характер, т. е. дети пользуются этими звуками при игре, подражая звонкам трамвая, гудкам и т. д. Задача учителя заключается в том, чтобы заставить работать у «гудошника» верхний регистр. Этому могут способствовать различные вспомогательные приемы: «атакирование» верхнего регистра голоса, речь или чтение на высоких звуках, имитирование, подражание звукам кукушки, звучанию свирели и т. д. Все эти приемы помогают «вскрыть», «вытянуть» наружу «дремлющий», не включенный пока в процесс певческого голосообразования верхний регистр, соединить его с нижними звуками и выявить нормальное естественное звучание детского голоса.

Метод активизации слухового внимания

Многие «гудошники» не могут хорошо петь, чисто интонировать мелодию из-за того, что у них не развито слуховое внимание. Особенно это относится к дошкольникам и детям младшего школьного возраста, не имеющим опыта вслушиваться в звуки, сравнивать их по высоте, проверять качество (точность) своего пения. Для этой цели необходимо учить детей слушать. Согласно акустико-физиологическим законам возможностей восприятия музыкальных звуков, дети благоприятнее воспринимают звуки тихие или умеренной силы, громкости и на средних тонах по высоте (т. е. звуки верхнего тетраорда первой октавы). В применении данного метода нуждаются дети после инфекционных заболеваний (скарлатины, гриппа и т. п.), получившие осложнения и физический слух которых, оказался пониженным. Этот недостаток может быть незаметен в быту, но в пении он очень сказывается. Такие дети трудно различают звуки по высоте и медленно отдают отчет в том, что слышат и дольше других не могут петь чисто. Упражнения на слуховое внимание обостряют и улучшают слух.

Исправление фальшивого пения детей посредством метода «изолирования» слухового самоконтроля

Данный метод, интуитивно используемый некоторыми педагогами, мы назвали так потому, что он основывается на разрыве неверных обратных связей, сложившихся у ребенка в данный возрастной период. Достигается это с помощью приема плотного закрытия ушей ладонями рук. В этот момент интонация сразу исправляется (В. Е. Огороднов, 1981).

Причина эффекта заключается в прекращении внешнего слухового самоконтроля, к которому привык ребенок. В связи с этим обостряются внутримышечные ощущения его голосового аппарата (как компенсация временно потерянного слуха). В результате снимаются привычные певческие приспособления и включается в работу ранее не работавший головной резонатор, налаживаются вокально-слуховые координации и певческий тон.

Применение данного метода результативно при работе с самыми трудными учениками, включая и старший возраст.

Методы и приемы работы с «гудошниками» в условиях групповых занятий

При совместном пении поющих и плохо интонирующих детей некоторые педагоги используют так называемые дифференцированные методы, оказывающие внешние акустические и психофизиологические влияния на фальшивщиков.

Нечисто поющих детей расставляют в классе по-разному. Одни педагоги стараются окружить их правильно поющими детьми. Другие, опасаясь, что «фальшивщики» могут «сбивать» остальных детей, сажают их на первый ряд, чтобы они лучше слышали пение и игру учителя и постоянно находились под его контролем. Третьи — соединяют два этих варианта, т. е. сажают «гудошников» ближе к педагогу и, одновременно, окружают их детьми, которые поют верно. При этом следят, чтобы они не пели громко, а старались слушать себя и своих соседей.

Последний вариант можно считать более подходящим, так как пение «гудошника» при одновременном двойном окружении создает благоприятную слуховую среду. Однако, по мере

развития у «гудошников» слуха и голоса их следует размещать по разному.

Так же полезны для фальшиво поющих детей упражнения на слуховое внимание, особенно для учащихся с пониженным физическим слухом. Например, устные опросы как спел тот или другой учащийся, в чем была ошибка, какой звук был спет низко и т. д. Рекомендовано практиковать совместное пение «гудошника» и чисто интонирующего учащегося.

В то же время многим ученикам таких упражнений бывает недостаточно, и им необходимы 10–15 минутные дополнительные индивидуальные занятия с использованием выше описанных методов.

Интонационно-речевой метод исправления неточного пения

Для исправления неточного пения детей мы используем разработанный нами интонационно-речевой метод (см. выше). Его можно использовать как при индивидуальных так и при групповых занятиях, отделив «гудошников» в отдельную группу.

Выявив у учащегося наиболее легко берущийся звук, мы начинаем обучать его технике глissандирования этого звука, активизируя при этом работу артикуляции и дыхания. Укрепив фонацию на одном-двух звуках, мы постепенно начинаем их глissандирование по звуковысотной шкале диапазона голоса вверх и вниз. Параллельно, практикуем чтение текстового материала (поговорок, попевок, фраз, упражнений) и пение простых попевок на нескольких звуках.

Есть и другой путь в рамках данного метода. В этом случае глissандирование звуков следует начинать не с легко берущихся тонов (нижних), а с высоких. Для этого следует «выманить» высокий звук, чтобы ученик издал его, а затем вокализировать этот звук вверх и вниз на активной артикуляции и дыхании.

В групповых занятиях, с использованием данного метода мы расставляем детей на расстоянии не менее 1 метра с целью акустической независимости друг от друга и для лучшего наблюдения за их пением. С помощью данного метода нам

удавалось исправить неточную интонацию не только в детском, но и в зрелом возрасте.

Метод голосовой «мануальной» терапии

Часто для коррекции работы органов артикуляции, особенно правильности раскрытия рта, мы используем разработанный нами метод «мануальной» голосовой терапии. С помощью рук корректируется работа органов артикуляции, в частности, движение нижней челюсти, наклон головы и высотное положение гортани.

Затем эти движения закрепляется в речи и в пении. Практика показывает, что от работы артикуляции, высотного положения гортани и от дыхания, решающим образом, зависит чистота интонации и качество пения (см. выше).

14.7. Обучение пению учащихся с остаточными явлениями мутации, с 16 до 19 лет

Певцы-постмутанты быстро устают во время занятий.

Г. М. Ройзен,
врач-фониатр, педагог вокала (ГИТИС)

Процент заболеваемости голосового аппарата увеличивается с возрастом детей: наименьший процент в 8–10 лет, наибольший — в 15–17 лет.

И. И. Левидов,
врач-фониатр, педагог вокала

В настоящее время вокально-методической литературе мало освещен и почти не разработан вопрос о вокальном воспитании учащихся с остаточными явлениями мутации. Примерный возраст ученика-постмутанта 16–19 лет. Фактически — это вчерашний десятиклассник, у которого голосовой аппарат еще не успел окрепнуть. Известно, что конечная стадия мутации характеризуется появлением «взрослого голоса», замедлением роста гортани и всего организма в целом. Однако, воспалительные процессы гортани уменьшаются не сразу. Мутационный ларингит, в виде легкой гиперере-

мии (избыточное наполнение кровью сосудов) и отечности слизистой голосовых складок (связок), сохраняется еще 2–3 года. То есть, если мутация завершается к 15–16 годам, то послемутационный период длится и завершается примерно к 18–19 годам. Но это происходит в том случае, когда ребенок не перегружал сильно голос до мутации и не пел 2 года в период мутации. Если же учащийся нарушал данный голосовой режим даже частично, то мутация может затянуться на долгие годы (Ю. Е. Юцевич). Это очень характерно для женских голосов, так как мальчики, при несоблюдении мутационного голосового режима, теряют певческий голос солиста почти полностью. Тем не менее, некоторые педагоги такой возраст считают относительно благоприятным для пения по причине еще не испорченного здоровья ученика, его свободы от бытовых проблем, желания утвердиться как исполнитель, закончить престижное учебное заведение и т. д. Однако, контроль и руководство опытных педагогов в это время необходимы. Здесь следует обращать внимание на ряд еще не сформировавшихся качеств певческого голоса, особенно тембр и диапазон.

Тембр голоса у певца-постмутанта часто несоответствует общепринятому типу голоса. Нередко у молодого баритона есть элементы басового или тенорового тембра. Часто молодые меццо-сопрано звучат как сопрано, а будущие драматические или лирико-колоратурные сопрано звучат как меццо-сопрано.

Чистота интонации не всегда удовлетворительная и особенно у тех учамрекся которые недостаточно соблюдали голосовой режим во время мутации. Часто встречается характерная хрипота или сипота, как явление так называемого «не специфического» ларингита и др.

Переходные звуки постмутанта часто не соответствуют общепринятым нормам для того или иного типа голоса. У сопрано они могут быть занижены, а у мужчин и многих меццо-сопрано они завышены.

У певческого голоса после мутации может не быть полного диапазона, хотя и возможна тенденция к его расширению. Эти особенности следует учитывать при приеме абиту-

риентов в средние и высшие учебные заведения, связанные с музыкой и пением.

В обучении пению учащихся-постмутантов важно правильно организовать урок. Здесь следует учитывать их физическое состояние и состояние голосового аппарата: частое наступление общего и голосового утомления, рассеянность внимания и т. п. Поэтому некоторые педагоги (Г. М. Ройзен, 1987) считают нужным для учащегося разбивать 45-ти минутный урок на несколько микроуроков, и в каждой пятнадцатиминутке чередовать объяснение, пение и отдых. Ученику предлагается, во время отдыха, менять положение тела, ходить по классу, делать легкие физические упражнения.

Мы считаем, что разделение урока на отдельные микроуроки — это дело методических взглядов и принципов педагога, хотя этот вопрос не столь принципиален. А вот соблюдение щадящего голосового режима постмутанта — крайне необходимым. Особенно важно на уроке чередовать пение и отдых. Например:

- пение простейших упражнений закрытым ртом (на «м», «н»), для настройки голоса на высокую позицию — 3–5 мин.;
- отдых — 1–2 мин.;
- пение упражнений на гласные и их слогосочетания — 4–6 мин.;
- отдых — 2–3 мин.;
- пение вокализа или несложного произведения — 3–5 мин.;
- отдых. — 2–3 мин.;
- объяснение педагогом как нужно исполнять данное произведение, 4–5 мин. и т. д.

Так же на уроке можно практиковать слушание звуковых записей различных исполнителей. То есть, урок следует строить таким образом, что бы активного певческого времени было не больше 25–30 минут. Такой щадящий голосовой режим необходимо соблюдать на протяжении 2–3 лет, пока голос после мутации окончательно не сформируется и не укрепится.

На начальном этапе обучения учащимся-постмутантам важно придерживаться следующих методических положений:

- категорически избегать слишком громкого пения. Пение должно быть легким, непринужденным и доставлять поющему удовольствие;
- не торопиться с расширением звуковысотного диапазона;
- не стремиться к *ff* и *pp*. Лучше петь на *mf*;
- для каждого учащегося подбирать комплекс несложных упражнений и удобных сочетаний гласных и согласных звуков;
- для большинства таких учащихся рекомендуется начинать развитие певческого голоса с центра, с примарных тонов, постепенно расширяя зону их звучания, пользуясь концентрическим методом М. Глинки и другими методами.

Медицинский контроль за учащимися в послемутационный период должен быть постоянным. В учебных заведениях, где закреплены штатные врачи-фоониатры, такой медицинский контроль за постмутантами ведется чуть не повседневно и, особенно за теми, у кого ярко выражены воспалительные процессы в виде послемутационного ларингита. В свое время на вокальной кафедре ГИТИСа имени А. В. Луначарского (Москва), фоониатрический контроль за учащимися-постмутантами проводился дважды в день, перед началом и после окончания урока.

При правильном занятии пением и соблюдении щадящего голосового режима, голосовой аппарат приходит в нормальное состояние уже через несколько месяцев. Голосовые перегрузки могут привести мутационный ларингит в хроническую форму, вызывая тяжелые осложнения — «певческие узелки», кровоизлияния голосовых складок, порезы голосовых мышц и др.¹

Ведь не случайно известные вокалисты (как например С. Лемешев, Б. Гмыря и др.) сами занимались и советовали молодежи начинать занятие профессиональным пением где-

¹ Ройзен Г. М., Вокальное воспитание певца и актёра с остаточными явлениями мутации. В: О музыкальном воспитании актёра в театральном ВУЗ-е.— Л, 1987, с. 94–107.

то после 19–20 лет, когда окончательно сформируется весь организм и его голосовой аппарат.

Правда, в истории известны нетипичные случаи, когда занятия пением начинались заниматься в более раннем возрасте (как М. Каллас, М. Магомаев и др.), однако это можно отнести к разряду редких исключений, чем правил. Поэтому, если ученик решил заниматься пением непосредственно в послемутационный период, он должен придерживаться вышеописанных советов и рекомендаций.

14.8. О манерах пения в детском и юношеском возрасте

Народная манера пения и ее разновидности.

Можно ли детям петь в народной манере?

Как уже отмечалось, народная манера пения характеризуется разговорным состоянием работы органов голосового аппарата. Усвоенные и хорошо натренированные мышечные координации работы голосовых органов в разговорной речи произвольно переносятся в пение. Почти в разговорном режиме работает фонационное дыхание, гортань и голосовые складки, резонаторы и органы артикуляции. Поэтому народное пение еще называют естественно-разговорным.

Часто педагоги-вокалисты, воспитанные на академической основе пения, называют народное пение «криком», думая что кажущаяся напряженность певца вызвана якобы сильной нагрузкой на голосовые складки. Однако, на деле это совсем не так. Исполнители народных песен поют с удивительной свободой органов голосового аппарата. Никакого напряжения в гортани, мышцах, шеи, лице, губах не наблюдается. Разговорное положение органов ротоглоточного тракта дает певцам возможность пользоваться всем богатством и правдивостью разговорной интонации. Народные, как и академические певцы, при соблюдении общих норм певческого режима сохраняют здоровым голосовой аппарат до глубокой старости (Христиансен Л. Л., 1976).

Народная манера подразделяется на открытую и полуприкрытую, а также на «чисто» народную, в исполнении певцов-любителей, и профессиональную.

Открытая народная манера характеризуется распространением работы грудного резонирования на центральный участок диапазона. То есть, певец поет в одном регистре, поэтому диапазон его не превышает октавы. Головной регистр звучит изолированно от грудного и используется как украшение.

В результате перенесения в пение привычных речевых установок работы органов голосового аппарата (губ, языка, неба и др.) голос приобретает форму открытой («частушечной») манеры пения, присущей для многих певцов народных хоров, фольклорных ансамблей, а также детей, особенно младшего возраста, пение которых базируется на речевой основе. Используют данную манеру пения не только певцы-любители, но и многие профессиональные певцы-солисты: Л. Русланова, Е. Семенкина, М. Мордасова и др.

Полуприкрытая народная манера пения, в своей основе звукообразования, сохраняет принцип открытой манеры, так как базируется на разговорных артикуляциях. Однако, благодаря некоторому изменению в механизме голосообразования за счет небольшого опускания нижней челюсти и приподнятого мягкого неба, звук становится полуприкрытым. В результате звучание приобретает окраску не чисто грудного резонирования, а чуть смешанного с головным. Это позволяет увеличить диапазон до 1,5 октавы и обогатить тембр ярко выраженным вибрато. Правда, у отдельных певцов интонация становится менее устойчивой, а в голосе появляется дребезжание («барашек»). Кроме того, выигрывая в громкости, силе и эмоциональности звучания, певцы-солисты несколько проигрывают в выразительности, свободе внешних движений, жеста, мимике, в легкости и подвижности звучания нот верхнего регистра.

Певцы с полуприкрытой манерой пения поют в народных хорах (южнорусских, украинских), но ярче проявляют себя как певцы-солисты. В сольном пении голос с выраженным вибрато лучше проявляет свои индивидуальные качества. К представителям этой манеры пения можно отнести певцов народных хоров, ансамблей, а также известных солистов, поющих народные и эстрадные песни: М. Пахоменко,

О. Воронец, Г. Великанова, М. Кристалинская, Л. Зыкина, Н. Кадышева, Н. Бабкина и др.

О влиянии местного говора на манеру пения

Местный говор разговорной речи того или иного края или области накладывает отпечаток на качество певческого звука и характер исполнения песни. Например, на севере речь несколько певучая, с растягиванием и сокращением неудачных гласных. Легкие неназойливые оканья сочетаются с деликатностью произношения словестного текста. Следовательно, пение северян плавное, текучее и более тонкое по выразительности. Неторопливая речь волжан также отражается в их пении и характеризуется своей широкой размашистостью и гулкостью.

Народные певцы, согласно сложившимся историко-культурным, художественным, исполнительским традициям и певческой бытовой среды данной местности, используют в пении различные исполнительские приемы: «скаты», «скольжение» звука, «качание», озвучивание согласных (например «листочи-и-ки»), свободный переход из речи в пение и из пения в речь и т. д.

Вокальный звук может приобретать характерный колорит фонетических особенностей разговорного языка, наличия специфического сочетания гласных и согласных, дифтонгов. В этом случае можно говорить о так называемой *диалектной манере* звукообразования.

На манеру пения влияет и репертуар. В народной традиции есть песни, исполняемые на открытом воздухе. Эти песни исполняются громким, насыщенным звуком, а старинные календарно-обрядовые песни просто «кричались», чтобы их было далеко слышно.

О физиологических возможностях пения детей в народной манере

Постановщиком певческого голоса в народной манере пения является сама природа. Речевые, двигательные стереотипы формируются у каждого человека с детства. Звуки, слова, фразы произносятся и закрепляются нами произ-

вольно. «Дети, как правило, в пении всегда пользуются речевыми координациями. Они поют как говорят, в буквальном значении этого слова». ¹ Формирование певческих качеств их голоса осуществляется под воздействием бытовой вокально-речевой среды (местного говора, исполнительских певческих традиций и т. п.), а также при определенных условиях в процессе целенаправленного обучения. Таким образом, голосовой аппарат многих детей имеет, если не природную постановку, то достаточную физиологическую предрасположенность к речевому способу вокализации.

Порой, данная предрасположенность проявляется очень отчетливо. Об этом свидетельствует опыт работы многих известных педагогов-практиков, хормейстеров. Последние считают нецелесообразным переучивать детей на академическую манеру. Лучше создать параллельно два небольших хоровых детских коллектива с академической и народной манерой пения. Такого принципа придерживается, например, руководитель большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио России В. С. Попов и др.

В последние годы детское хоровое пение обогатилось новым своеобразным направлением: фольклорными ансамблями, хорами, возрождающими исполнительские традиции на народно-песенной основе.

Богатые традиции песенной импровизации при шадящем голосовом режиме занятий — это благоприятная почва естественного воспитания голосов детей и подростков.

«Способы вокализации народной манеры пения, усвоенные с раннего возраста, выработанные веками, условные рефлексы первой и второй сигнальных систем, приемы зафиксированные в так называемых чистоговорках, — пишет Ю. Фролов, — позволяют народным певцам, а также сказателям и сказательницам говорить целыми часами с удивительной напевностью, и, притом, без всякого утомления». ²

С другой стороны, освоение в детстве народной или другого вида декламационно речевой манеры пения помо-

¹ Дмитриев Л. Б., Основы вокальной методики. — М, 1968, с. 244.

² Фролов Ю. П., Пение и речь в свете учения И. П. Павлова. — М, 1966, с. 4.

жет, в дальнейшем, применить данные навыки после мутации голоса, то есть, с наступлением зрелости. Исследования на этот счет показали, что многие певцы, получившие академическое образование и в совершенстве, овладев *vel canto*, могут с успехом петь как классический репертуар, так и народные песни в соответствующих традициях и манере пения, включая открытую подачу звука, горловой призыв, характерный фальцет (фистулу), и при этом безвредно для своего голоса. Примером этому является творчество оперного певца Д. Дашиева, блестяще владеющего двумя манерами пения, певицы О. Ковалевой, будучи обученной как академическая концертная певица, сохранила приемы народной манеры пения, усвоенной с детства и пела в двух манерах и др.

И наоборот, академическим певцам, не усвоившим декламационно-разговорную манеру пения, в детстве петь в двух манерах значительно труднее, без вреда для голоса.

14.9. Эстрадная манера пения и ее разновидности.

Нужно ли учиться эстрадной манере пения в детском и подростковом возрасте?

Но дайте мне личность!.. голос, манера исполнения не цель, а средство...

Эдит Пиаф,
франц. эстрадная певица

Убежден, что эстрадной манере пения учить не нужно и нельзя... Надо учить музыке, давать широкое образование на основе классики и уже потом на этой основе развивать врожденный талант, чувство эстрады, нравственность...

Муслим Магомаев,
оперный и эстрадный певец, композитор

Эстрадная манера пения бывает двух видов:

- на академической основе звукообразования;
- на разговорной основе звукообразования.

К певцам с академической постановкой голоса, поющих эстрадные песни, можно отнести М. Магомаева, И. Кобзона,

Л. Лещенко, Н. Баскова, джазовую певицу Ирину Отиеву и др.

К певцам с декламационно-разговорной манерой пения можно отнести большинство современных эстрадных певцов: А. Пугачеву, Л. Долину, И. Аллегрову, Ф. Киркорова, М. Распутину, В. Кузьмина, почти всех начинающих певцов шоу-бизнеса из «Фабрики звезд», а так же детей дошкольного и школьного возраста, занимающихся эстрадным пением.

В настоящее время большинством эстрадных певцов используется разговорный способ звукообразования, основанный на речевых артикуляциях. И это естественно. Большинство современных эстрадных песен не требует чтобы их пели в академической манере. Но есть эстрадные песни, которые требуют поставленного голоса в академической манере. Микрофон хоть и открыл путь на сцену певцам с посредственными голосами, но он не может скрыть все голосовые недостатки, включая и «безголосие». Микрофон усиливает не только хорошие качества певческого голоса, но и плохие: тремоляцию, сип, открытый звук и др.

Поэтому всем эстрадным певцам следует пройти школу профессионального вокального обучения, но, к сожалению, не всегда это происходит. Если 15–20 лет назад, ряд «болезней» эстрады объясняли малым числом специальных учебных заведений, то это нельзя сказать сегодня. Число эстрадных учебных заведений увеличилось в десятки, сотни раз, а общемузыкальный и вокальный уровень исполнителей не поднялся, а снизился. Объяснить это можно тем, что почти все эстрадные исполнители различных жанров утратили связь с народным и классическим вокальным искусством. Очень малый процент представителей шоу-бизнеса имеют профессиональное музыкальное образование. Известный эстрадный и оперный певец М. Магомаев считает, что как классические так и эстрадные певцы должны обучаться на основе достижений мировой музыкальной и вокальной культуры. «Вы не встретите ни одного известного джазмена, — говорит М. Магомаев, — который бы не начинал свое образование

с Баха и Вивальди». ¹ В то же время певец считает, что каждому академическому певцу полезно петь и эстрадные произведения с целью улучшения своего исполнительского мастерства, широты мышления, навыка импровизации и др. Эстрада требует других средств художественной выразительности, в то время как классика ставит более строгие рамки исполнительского мышления, и с этим нельзя не согласиться.

14.9.1. Профилактика «порчи» певческих голосов детей, подростков и юношей, поющих эстраду

По свидетельству ректора Киевской консерватории, народного артиста СССР Н. К. Кондратюка, почти 90% абитуриентов вокального факультета имеют непоправимо испорченный эстрадным пением, непригодный для профессионального обучения голосовой аппарат.

Ю. Е. Юцевич,
педагог вокала

Певческий голос ребенка или подростка воспитывается не только на уроках музыки, хоре или вокале. На его формирование оказывает сильное влияние окружающая звуковая среда. Это пение, которое ребенок слышит с экранов телевизора, по радио, в кино, дома на улице и т. д. Почти вся акустическая среда, примерно на 90% насыщена поп и рок-музыкой. Отсюда ограниченные и испорченные музыкальные вкусы, превратное представление об эстетически полноценном звучании певческого голоса. Проведенные исследования учащихся общеобразовательных школ на Украине (Ю. Юцевич, 1981), в России (В. П. Морозов, 2004), а также наши наблюдения и анкетные опросы учащихся школ Украины и Молдовы показали, что все они постоянно испытывают влияние эстрадной музыки. Подражание многим эстрадным звездам и рок-певцам ведет к закреплению ошибочных и вредных навыков голосообразования и, в итоге, к утрате певческой перспективы. «Полагаю, — пишет В. П. Морозов, — что анкетирование современных школьников еще раз покажет кар-

¹ Советская культура, № 40, 2 апреля 1989 г., с. 5.

тину, что в эстетических предпочтениях школьников нового тысячелетия явно доминирует безголосая «попса» и угрюморитмический рок»¹.

Среди большинства исполнителей, вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), рок-певцов узаконилась тенденция любительского вокала с применением открытого горлового звука. При пении стала настоящим бедствием крикливость, приносящая большой вред неокрепшим голосам, травмирование их голосовых связок (складок). Некоторые известные эстрадные исполнители, со временем, осознают свои «ошибки молодости». Лариса Долина при встрече с начинающими эстрадными певцами из «Фабрики звезд» на вопрос «Как вы стали певицей?» ответила: «В молодости не пела, а больше кричала... Сейчас я научилась экономнее пользоваться голосом, вникать в содержание песни, значение слов...». Но подобная самокритика не характерна для современных поп-звезд.

Отсутствие должной постановки голоса и подлинной вокальной культуры побуждает к бессознательному следованию музыкальной моде, копированию стандартных приемов рок-групп, поющих хриплым, надрывным голосом в высокой тесситуре. Наблюдается «маркирование» слогов, искусственное «раскачивание» согласных «М», «Н» и всего голоса в целях достижения эстрадного вибрато. Постепенно установилась девальвация музыкального звука, лишенная индивидуального тембра. Доминирующим стало пение в унисон. Д. Б. Кабалевский, обеспокоенный создавшимся положением, в свое время, писал: «Выдающимся певцам приходится вступать в соревнование с безголосыми, но отважными «эстрадными звездами», пытающимися заменить отсутствующий голос микрофоном, богатство человеческих эмоций — то мистическим шепотом, то истерическими воплями»².

¹ Морозов В. П., Об эстетическом эталоне певческого голоса и у детей: влияние звуковой среды и СМИ. — В: Музыка в школе. № 5, 2003, с. 64–66.

² Кабалевский Д. Б., Прекрасное пробуждает доброе. — М.: 1979, с. 191.

14.9.2. Микрофонная манера пения

Пение в микрофон по способу голосообразования ближе к речи.

С. Ш. Иртлач,
певица, педагог вокала

В настоящее время микрофон используют не только эстрадные и рок певцы, но и исполнители классического жанра, как взрослые, так и дети. Пение с микрофоном, многие певцы и педагоги считают особой манерой звучания голоса, благодаря усилению его звучания. Такую манеру пения еще называют «микрофонной». Пение в микрофон произвольно способствует снижению активности работы мышц голосового аппарата поющего и, тем самым, ориентирует его на полный или частичный переход с певческой на речевую позицию формирования звука. Отсюда выражения типа: «микрофонная манера пения»; «он не поет, а разговаривает», «микрофонный», «бездарный», «безголовый» певец и т. п. В то же время, многие профессиональные певцы, пользуясь микрофоном, приобретают навыки сохранения певческой позиции звука и четкость произношения словесного текста одновременно.

Многое зависит от вокальной техники певца, чистоты настройки микрофона и от умения приспособить к нему свой голос. В свое время К. И. Шульженко писала: «Не увлекайтесь усилением звука, микрофон должен почти не ощущаться. И с реверберацией необходимо быть поосторожней: она придает голосу воздушность, вздымает его высоко — а во многих песнях голос должен звучать близко, без эха — по содержанию».¹

В настоящее время звуковая аппаратура продолжает совершенствоваться. Однако, микрофон все равно «маскирует» и, в итоге, искажает истинное звучание голоса вокалиста. Следовательно, определение «микрофонная манера пения» — имеет право на существование.

¹ Скорородов Г. А., Клавдия Шульженко. — М.: 1974, с. 116.

14.9.3. Детская манера пения

Существует ли детская манера пения? На этот вопрос можно ответить двояко. Известно, что дети, как и взрослые, могут петь на речевых артикуляциях, а дети старшего возраста (особенно вокально одаренные) могут уже отходить от речевой позиции формирования звука и петь в академической манере. Однако, пение ребенка в домутационный период по многим акустическим параметрам (по тембру, силе полетности, технике прикрытия звука), частично, отличается от пения взрослых. Детский голос имеет более узкий динамический и звуковысотный диапазон, сниженная четкость дикции, в спектре детского голоса слабее выражена высокая певческая форманта (ВПФ), придающая звонкость и полетность звука. У детей еще недостаточно сформирована головная мышца и надгортанный резонатор. Звонкость детского как и женского голоса достигается за счет наличия в звуке высоких частот. Все речевые форманты у детей так же смещены в высокочастотную зону спектра примерно на 17% по сравнению со взрослыми (В. П. Морозов, 2004).

В то же время детский голос обладает несравненной нежностью и оригинальностью звучания. По выражению известного исследователя В. П. Морозова «Детский голос, детская психика и детская вокальная одаренность — это особый мир, причем для каждого возраста свой»¹. На основании вышеизложенного можно заключить, что, несмотря на механизм формирования певческого звука, будет петь ребенок в речевой позиции или использовать смешанные голосообразования, подражая взрослому певцу-академисту, все же его манера пения будет непохожа на пение взрослого вокалиста и такую манеру можно было бы определить, на наш взгляд, как «детская».

14.9.4. Выбор манеры пения для детей и подростков

В различных исследованиях по вопросам развития детского голоса содержатся сведения и различные мнения о том, каким должно быть звучание детского голоса и каковы его

¹ Морозов В. П., О развитии детского голоса. В: Музыка в школе.— М.: 2005, с. 42–45.

возможности. В связи с этим возникает вопрос: в какой манере лучше всего петь детям? На этот счет существует несколько точек зрения. Известно, что дети могут в пении использовать грудное, фальцетное и даже смешанное голосообразование. Некоторые педагоги (Г. Стулова, 1992) предлагают методику поэтапного освоения певческих регистров, то есть, сначала дети учатся петь фальцетом или грудным регистром, а затем более одаренные дети осваивают навыки пения в смешанном регистре, что соответствует академической манере пения в ее облегченном варианте (в виде микста).

Существует и другая точка зрения, согласно которой все дети должны петь в смешанном режиме голосообразования. Как мы уже упоминали, этого принципа придерживается известный учитель музыки и вокальный педагог Д. Е. Огороднов¹. По его мнению, раз дети говорят в смешанном регистре, то почему не использовать его при становлении вокальной речи ребенка, то есть при пении. Однако, несмотря на положительные качества данной методики, все же достаточно спорными и неприемлемыми остаются такие положения как: обязательное пение всех детей в академической манере, без учета их возраста и предрасположенности к другим манерам, и допустимость пения в период мутации с чем мы крайне несогласны!

Мы считаем, что в домутационный период учащиеся должны уметь петь в двух основных манерах. Это, так называемая, декламационно-речевая манера, включая и ее разновидности (народное, эстрадное, актерское пение), основывающаяся на разговорном способе звукообразования, и академическая манера пения в ее облегченном варианте, то есть при меньшей степени округления и прикрытия звука.

Затем, по мере взросления, можно осваивать пение в академической манере по принципу взрослых певцов. Таким образом, предоставляя возможность двухэтапного освоения двух манер пения в домутационный период (при учете полного прекращения пения в период мутации), мы, тем самым,

¹ Огороднов Д. Е., Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе.— Киев: Музычна Украина, 1981, с. 41.

увеличиваем возможность индивидуального развития учащегося и сохранения певческого голоса не только в детском, но и в зрелом возрасте.

14.9.5. Хоровая манера пения. Пение певцов-солистов в хоре и их влияние на качество хоровой звучности

Название *«хоровая манера пения»* носит больше условный характер, так как название хора (академический, народный) говорит о том, в какой манере должны петь хористы. Тем не менее, мы решили дать такое определение. В отличие от певца-солиста, хорист вынужден несколько видоизменять качество звука, которое не может не сказаться на его манере пения. Эти изменения совершаются по нескольким параметрам. Во-первых, хорист с ярким, «сочным» тембром вынужден «притушить» индивидуальные качества своего голоса, особенно если голос отличается яркостью, богатством обертонов и суммировать свой тембр к тембру хоровой партии.

Во-вторых, хорист должен петь в хоре только в высокой позиции звука, как требует каждый хормейстер. А это означает, что певец хора должен «убрать» природные грудные обертоны голоса, восполнив их высокими головными обертонами, придающими голосу остроту звучания. Такого «выуживания» звука хормейстеры требуют для улучшения чистоты интонации, особенно высокой острой подачи терцовых и вводных тонов. Певец, усвоивший на вокале так называемую «ближкую» позицию звука, при которой правильно найдено гармоническое сочетание грудного и головного регистров, вынужден перестраиваться, изменяя свою манеру пения.

И наконец, третье условие хориста, требуемое дирижером — петь без вибрато. То есть, ученик, усвоив на вокале пение с вибрато, должен в хоре петь прямым звуком, получившим название «хоровой звук».

Таким образом, как народная, так и академическая манера пения в хоре по качеству звука несколько меняется, что позволяет выделить ее в отдельное название как «хоровая манера пения».

Практика показывает, что далеко не все певцы, прошедшие профессиональную подготовку, охотно поют в хоре, даже

если этого требуют обстоятельства. Но некоторые из них, даже с ярким индивидуальным тембром голоса, все-таки приспособляются к ансамблевому пению. Например, бывшие солисты Большого театра М. Д. Михайлов (бас) и И. С. Козловский (тенор), постоянно певшие в церковном хоре, или современная певица контральто Л. Мкртчян, совмещающая концертную деятельность с пением в церковном хоре, и др. Некоторые хормейстера, при появлении в хоре яркого певца-солиста или просто хориста с красивым индивидуальным тембром не подстраивают его под звучание хоровой партии, а наоборот, хоровую партию подстраивают под тембр данного голоса, отчего звучание хоровой партии и всего хора улучшается. По такому принципу некоторые хормейстеры пополняют или полностью формируют хор новыми певцами. Этого правила, как нам известно, придерживался выдающийся украинский хоровой дирижер Киевского камерного хора им. Б. Лятошинского — В. Иконник, американский дирижер Р. Шоу и др. В. Иконник осуществлял первый набор государственного камерного хора следующим образом: сначала подбирался певец с красивым, мягким «сочным» тембром и с чистой звуковысотной интонацией. Затем под его голос подбирались другие хористы данной хоровой партии. Нам приходилось слушать первые выступления хора, которое было изумительным не только по чистоте интонации, строю, ансамблю, но и по манере пения, и отличающегося от других академических хоров богатой тембральной окраской звука. Но это длилось недолго. В связи с текучестью хористов, манера пения хора уже через два года значительно обеднела, хотя высокий уровень его исполнительского мастерства сохранился.

Примером хора, состоящего на $\frac{2}{3}$ из одних солистов, был Краснознаменный военный ансамбль песни и пляски им. Б. Александрова, упоминаемый нами хор Р. Шоу. «Богатство» вокального тембра каждого хориста обогащает хоровую манеру пения в целом, которую уже нельзя назвать «обедненным хоровым звуком». Высокий уровень ансамблевого звучания такого коллектива еще объясняется вокальным мастерством певцов-солистов, поющих в хоре. Это умение петь

тихо, громко, *mezzo voce* (вполголоса), умение петь «оперным» тихим звуком, микстом и при этом не терять индивидуальные качества своего голоса.

Однако, в детских хоровых коллективах это делать сложнее. Обычно хормейстеры, отобрав наиболее одаренных детей, больше заботятся об ансамбле, строе хора, чем об индивидуальном развитии голоса, подбором манеры пения, в которой лучше всего раскрылся бы голос хориста. «В результате такого режима хоровой работы в лучших детских хорах, — пишет известный педагог вокала и учитель музыки Д. Огороднов, — где дети, принятые с отбором, поют много лет и не могут исполнить самостоятельно (сольно) грамотно, музыкально ни одной песни. Даже запевала в хоре считается большой редкостью». ¹ Выход из этого положения нам видится в следующем:

— необходим щадящий голосовой режим, где бы не допускались малейшие голосовые перегрузки;

— заботиться о развитии индивидуальных качеств голоса хориста и не навязывать всем учащимся одну манеру пения, тем более, что существует опыт, где в одном хоре могут петь певцы в нескольких манерах.

14.9.6. О пении в хоре двумя манерами: академической и народной

Петь двумя манерами в хоре можно последовательно и одновременно. То есть, на протяжении одного произведения хор так же как и опытный солист может временно сменить манеру пения: с академической на народную или наоборот — с народной на академическую. Все это делается в целях выразительности исполнения. Однако, качество такого перехода и умение певцов петь в двух манерах будет зависеть, будет во многом зависеть от обучения этим навыкам в детстве. Причем доказано, что академическому певцу, который в детстве не пел фольклорную музыку и не освоил народную манеру пения в зрелом возрасте очень трудно (а для некото-

¹ Огороднов Д. Е., Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. — Киев, Музычна Украина, 1981, с. 36.

рых почти невозможно без вреда для голоса) практиковать пение в двух манерах, даже в самых кратких эпизодах. Певцам, которые в детстве научились петь в народной манере, а в зрелости освоили еще и академическую манеру пения, смена манеры осуществляется без особых усилий. Примерно так же происходит и в сольном пении.

В академическом хоре наличие хористов, умеющих петь в двух манерах — большая находка. Благодаря им, увеличиваются исполнительские возможности хора. То есть, происходит — по словам известного исследователя О. Судаковой — «обогащение академической манеры звукообразования колоритом фольклорного интонирования».¹

Своеобразные находки, в плане стилизации академической манеры звукообразования, были проделаны известным русским дирижером А. Юрловым (1970–1980 гг.). А. Юрлов на фоне академического звучания хора (руководимой им Республиканской русской хоровой капеллой) в кантате Г. Свиридова «Курские песни» поручал партию альтов петь в манере близкой среднерусскому грудному женскому пению.

Интересный опыт обогащения звучания хора певцами, умеющими петь в двух манерах накоплен хоровыми коллективами Украины, России, Абхазии, Молдовы и других стран. В народных хоровых коллективах Абхазии практикуются элементы хоровой импровизации, которую еще называют «законом осмысления музыки в процессе исполнительства» (О. Судакова, 1984), где хорист может кратковременно сменить основную манеру пения на другую (или перейти на ритмодекламацию, нотированную декламацию, возглас) с последующим возвратом в общее «течение» хора.

На Украине часто взрослые и детские народные хоровые коллективы комплектуются из певцов «народников» (в основном женщин) и певцов «академистов». Украинский хор имени Г. Веревки (худ. рук. А. Авдиевский) считается народным по общей манере пения и стилю исполнения.

¹ Судакова О. М., Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма: канд. дис. искусствоведения. — Л, 1984, с. 101.

Наличие в хоре ярких женских голосов, поющих в открытой и полукрытой манере, создает общее «лицо хора», его национальный колорит. Наличие в народном хоре академических певцов (примерно $\frac{1}{3}$), позволяет расширить диапазон хора, увеличить его динамические возможности, в целом не выходя за рамки специфики общего звучания хоровой звучности.

По данному типу на Украине было создано в свое время много детских и взрослых хоровых коллективов, где около $\frac{2}{3}$ состава хора (в основном женского) пели народным звуком и $\frac{1}{3}$ — академическим. Детям особенно полезно петь в таком хоре или ансамбле в целях накопления слухового и практического опыта. Ребенок получает возможность петь в той манере, которая ему легко удастся, что благоприятно скажется в зрелости.

14.9.7. Церковная манера пения

Пение в православной церкви, осуществляется на академической основе звукообразования. Однако здесь имеются некоторые отличия:

1) в церковном пении не практикуется прием специального эмоционального воздействия на слушателей (молящихся): жесты руками, искусственные движения мышцами лица, глаз и т. п.;

2) в церковном пении главное — слово, а не мелодия. Следовательно, словесный текст, особенно согласные, произносятся предельно четко и разборчиво. Также в церковном пении неуместны форсированные возгласы при произношении отдельных слов.

В тоже время это не означает, что церковное пение должно быть вовсе бесстрастным. Это уже другая крайность. Здесь поют не только звуки, но и слова, несущие в себе глубокий смысл и идею, способные вызвать у слушателя соответствующие эмоции. Главная задача певчего — это осознание того, что он поет Богу. А отсюда вытекает иная исполнительская концепция, что церковное пение — это та же молитва, которая, с одной стороны, воздействует на прихожан, а с другой — сливается с их молитвой для

вознесения ее к Богу. Такая установка церковного певчего сказывается на характере его звукообразования и манере пения в целом. Последняя приобретает характер благородности, мягкости. Наличие же радости и торжественности, особенно на большие праздники, исключает употребление искусственных приемов, аффектированного подчеркивания «драматических мест», отдельных слогов, слов в высокой или предельно низкой тесситуре, нередко практикуемых в светском пении.

В заключение можно сделать следующие выводы:

I. Голоса детей существенно отличаются от голосов взрослых. (Это различие более заметно между мальчиками и мужчинами.) Данное различие проявляется в строении голосового аппарата и в качестве звучания голоса. Гортань детей примерно в 2–2,5 раза меньше гортани взрослых. Мышцы гортани развиты слабо, голосовые складки (связки) коротки и узки. Хрящи гортани также полностью не сформированы, но зато гибкие и мягкие, что придает детской гортани в целом эластичность и подвижность. По качеству и силе звука детские голоса беднее взрослых, особенно в младшем школьном возрасте, но обладают особой серебристостью и легкостью, что придает им особую красоту. Разумеется, от детей и не следует требовать той насыщенности и силы звучания голоса, как у взрослых.

II. В домутационный период наибольшей силы, яркости звучания детский голос достигает примерно к 9–10 годам. Увеличивается диапазон, сила, четче определяется тип голоса. Высокие голоса девочек принято называть сопрано, мальчиков — дисканты. Низкие голоса мальчиков и девочек называют альтами. Диапазон сопрано и дискантов также и альтов у мальчиков и девочек почти совпадают. Диапазон дискантов и сопрано примерно до-фа, соль². Альтов — ля-ре, ми². Более одаренные дети могут выходить за рамки данных условностей. Этот возраст наиболее благоприятен для использования детей в хоровом пении.

III. Чтобы звучание голоса было свежим, звонким, важно придерживаться главного правила: «петь не слишком дол-

го, не сильно громко, не слишком высоко и не часто». То есть важно исполнять сильный репертуар и чтобы продолжительность пения на репетиции или Богослужении детского хора не превышала 40–50 минут в день, разумеется, с кратковременными перерывами.

IV. В целях охраны и развития певческого голоса, а также для красоты звучания хора, большое значение имеет манера пения. Обычно в церковных и академических светских хорах используется округлый прикрытый звук, который могут использовать и дети. Однако, округление звука у детей должно быть небольшим, чтобы звук не стал глубоким, т. к. детям по природе противопоказано слишком матовое перекрытое звучание, которое используют взрослые певцы.

V. В мутационный период, примерно с 12 до 15 лет, занятия пением следует полностью прекратить, в противном случае возможна полная потеря певческого голоса на всю жизнь, особенно у мальчиков. Девочкам, умеренно поющим в период мутации, иногда удается сохранить певческий голос, но не полностью. Лучшие его качества теряются, а сам процесс мутации затягивается на долгие годы. В детских церковных хорах процедура временного отстранения от хора несколько болезненна для детей. Опытные регенты разрешают им присутствовать во время богослужения в хоре, но больше в качестве слушателей или участвовать в пении несложных песнопений, в основном, ектений.

VI. В послемутационный период, примерно с 16 до 18–19 лет, петь уже можно, но недолго. Необходим щадящий голосовой режим, т. к. гортань поющего еще долгое время будет находиться в воспаленном состоянии. Остатки мутации еще некоторое время проявляются в виде хрипа, сипоты, нечистой интонации и т. п. Занятия пением не должны быть больше одного часа 1–2 раза в неделю. Полное укрепление певческого голоса происходит после 22–25 лет с завершением стадии формирования всего организма.

В настоящее время практикуется два вида детских хоровых коллективов. Младшая группа (до 10–12 лет), отличающаяся звонким светлым звучанием, и старшая группа

(16–19 лет), звучание которых уже приближается к звучанию, состоящего из певцов зрелого возраста.

Мы практикуем особый вид смешанного звучания — певцов младшего и старшего возраста (после мутации). В результате хор обогащается плотностью, насыщенностью звучания, а колорит детской окраски звука, в необходимой мере, сохраняется.

Глава XV.

Проблема голосовой подготовки дьяконов и священников

15.1. О подготовке дьяконов и священников к повышенным голосовым нагрузкам

Голосовая деятельность дьяконов и священников во время богослужения примерно одинакова и заключается, в основном, в чтении богослужебных текстов и произнесением возгласов. Их богослужебная голосовая деятельность связана с большой нагрузкой на голосовой аппарат, ибо во время богослужения дьяконом или священником произносится текст речитативом (распевной речью) и на высоте, превышающей диапазон его обыкновенного разговорного голоса. Все это создает большую нагрузку на голосовой аппарат, и, в частности, на гортань. Подобные голосовые нагрузки, по свидетельству врачей фониатров (специалистов по лечению голосовых заболеваний), вызывает преждевременную голосовую усталость, проявляющуюся в гипотонии вокальных мышц¹. По этой причине, в период занятий в духовных семинариях, будущим священникам, и особенно дьяконам, необходима специальная голосовая подготовка. То есть, каждый студент духовной семинарии должен научиться петь, освоить экфонетику (искусство произношения возгласов), а также подготовить голосовой аппарат к работе в условиях повышенных голосовых нагрузок. С этой целью необходимо использовать общие вокальные методы и упражнения (которые изложены в первом разделе книги) и специальные комбинированные упражнения по тренировке взаимоперехода с пения в речь, с речи на воз-

¹ Максимов И., Фониатрия.— М., Медицина, 1987, с. 252.

глас, с возгласа на более распевное, мелодизированное чтение и пение и т. д.

I. Упражнение для развития навыка произношения возгласа.

Па - ки и па - ки ми - ром

Гос - по - ду по - мо - лим - ся

Данный текст следует произносить по полутонам вверх и вниз. Отдельные слоги текста можно не только петь, но и произносить распевно-декламационным способом, относительно придерживаясь тона (в зависимости от слуховых и голосовых возможностей исполнителя).

II. Упражнение для развития более распевного, мелодизированного возгласа.

Я - ко свят

Гос - подь Бог - наш.

В данном упражнении следует более точно придерживаться высоты тона. Произношение слов должно быть четким, певучим и в меру округленным. Для этого следует хорошо открывать рот и пользоваться певческим дыханием. Упражнение также исполняется по полутонам вверх и вниз.

III. Упражнение для тренировки навыка взаимоперехода с речевого режима голосообразования на певческий, «пение–речь–возглас–пение» и т. п.

Пение речь возглас пение



Гос - подь во - ца - ри - ся в ле - по - ту об - ле - че - ся

Данные упражнения, если их правильно выполнять, хорошо развивают певческий и речевой голос, укрепляют голосовой аппарат и подготавливают его к предстоящим условиям богослужбной деятельности.

В заключение следует заметить, что режим голосовой деятельности дьякона, священника или певчего хора не обязательно должен вызывать переутомления или заболевания голосового аппарата. Наоборот, практика показывает, что правильная манера церковного распевно-декламационного чтения и возгласа, а также пения умеренно округленным прикрытым звуком на дыхании достаточно способствует развитию и долговечности певческого и речевого голоса.

Распевное чтение, возгласы, а также манера и стиль богослужбного и церковного пения, постоянные повторы отдельных звуков, фраз на одной и той же высоте и умеренной динамике, постоянное их исполнение на каждом богослужении, на протяжении ряда лет способствует произвольной настройке голосового аппарата на правильное воспроизведение звука (В. Багадуров, 1956). Певческий и речевой голос постепенно крепнет и развивается (разумется, при соблюдении гигиены голоса). Все это, возможно, и послужило основной причиной наличия в прошлом богатых певческих голосов, воспитавшихся при храмах, монастырях, особенно там, где были грамотные наставники — учителя пения или регенты.

15.2. О творческом волнении певцов хора, регента, дьяконов и священников во время церковного Богослужения

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

Н. М. Ковин,

педагог регентского училища,
автор пособия по церковному пению

Сценическое волнение сильно мешает певцу проявить свои возможности.

В. П. Морозов

Публичное волнение испытывают почти все дети, взрослые и люди различных профессий: певцы, актеры, музыканты, исполнители, педагоги, дирижеры, регенты, а также дьяконы и священники. То есть все те, кому приходится выступать перед аудиторией.

Немало случаев, когда хорошо подготовленный к выступлению педагог, регент или дьякон, священник при приезде высокого гостя (епископа, митрополита) под воздействием волнения допускает неточности в возгласах, чтении, или делает заминки, непредвиденные паузы и т. п.

В подготовке к подобным мероприятиям одни участники испытывают больше волнения и страх, другие поменьше. Но людей, не испытывающих волнения, пусть даже изначально, почти что не бывает. Один опытный священник, настоятель храма, нам рассказывал, что волнение на богослужении присутствует у каждого из священнослужителей храма, независимо от опыта. Особенно на храмовые праздники, когда приезжает много гостей (епископы и священнослужителей из других приходов).

На подобных публичных мероприятиях более опытные его участники испытывают умеренное, так называемое творческое волнение, считающееся нормой. Такой вид волнения

активизирует тот или иной вид деятельности. Однако, чрезмерное волнение или страх тормозит ее. В чем их отличие?

Известно, что страх, как и волнение, могут действовать положительно и отрицательно на человека. Страх, хоть имеет и непонятные ощущения, он все же сильно активизирует деятельность детей и взрослых. Страх связан с предельным напряжением.

Он возникает быстрее, внезапнее, чем волнение и действует сильнее, на общее физическое состояние, а, следовательно, заставляет спонтанно принимать решения.

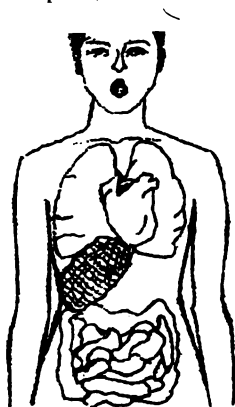
Волнение, особенно чрезмерное — это разновидность страха. Страх связан с инстинктом ухода от неприятностей. И сильный страх, и чрезмерное волнение сеют неуверенность в своих силах. Человеку, пусть даже самому творческому и опытному, кажется, что он ничего не может и не умеет.

При чрезмерном сценическом волнении и страхе нарушается работа не только голосового аппарата, но и всего организма.

Нарушение концентрации внимания

Нарушается устойчивость и пластичность жизненного и певческого дыхания

Напряжение и тревожные ощущения в области желудочно-кишечного тракта



Возможна форсировка звука

Появляется сухость во рту

Учащается сердцебиение, появляется аритмия, повышается артериальное давление

Печень выбрасывает в кровь лишний сахар

При чрезмерном сценическом волнении и страхе.

По силе стимуляции к творчеству, страх менее полезен, чем волнение. Иногда страх активизирует деятельность и помогает выйти из непредвиденной ситуации. Однако, дол-

гое пребывание в состоянии страха или чрезмерного волнения, может вызвать головную боль, боль желудка, рвоту психологического характера, смех на нервной почве, слабость, утомление и даже физиологические изменения, включая болезни сердечно-сосудистой системы и почек. Это может возникнуть при долгом ожидании своего выхода на сцену, на экзамен, долгом ожидании человека, который в чем-то должен помочь и т. п. Например, хоровые дирижеры, регенты в канун выступления хора, особенно перед концертом или перед церковным Богослужением, очень волнуются за неявку ведущих хористов. По этой причине испытывают волнение за своих помощников и отдельные певцы хоровой партии, особенно начинающие. Не меньше волнуются дьяконы и священники, когда приезжают епископы и священнослужители с других приходских храмов (для проведения совместного церковного Богослужения).

Существует быль (по рассказам одного священника), когда после проведения литургии с архиерейским чином в одном небольшом приходском храме, священник, желая поблагодарить епископа за совместное удачно проведенное Богослужение, по спешке и от чрезмерного волнения попытался сказать благодарственные слова: «Вы как дуб, на котором держатся все ветки, то есть все священнослужители и прихожане храма». Однако от волнения, он, сделав непредвиденную паузу на словах «Вы как дуб...». Затем повторив эти три слова несколько раз и дальше от волнения уже не смог продолжать речь. Это вызвало не только недоумение епископа и священнослужителей храма, но и чувство понимания и сожаления о случившемся по причине волнения.

Степень волнения и страха зависят от способности человека самоутвердиться (Ржычан, 1971), а также от желания поддержать свой престиж. Последнее вызывает чрезмерное волнение, и даже страх как у дьяконов, священников так и у музыкантов — исполнителей, певцов, дирижеров даже в достаточно зрелом возрасте. Известный виолончелист П. Казальс писал, что «прошло уже 80 лет, а я так и не поборол в себе это жуткое нервное беспокойство перед началом выступления. Всякий раз для меня это просто пытка. Сама

мысль о выступлении перед публикой до сих пор наводит на меня ужас...»¹

Не меньше волнуются педагоги за своих студентов. Мы были свидетелями того, как профессор Д. С. Загрецкий, будучи по характеру спокойным человеком, так волновался и переживал за дирижирование своих учеников на государственных экзаменах, что постоянно кушал леденцы. А одна учительница (Ирина П.), когда ее ученики участвовали в конкурсе юных дарований в городе Кишиневе (Молдова), так волновалась, что у нее онемели руки и ноги и даже успокоительные таблетки не помогли.

Музыкантов — исполнителей, дирижеров, педагогов, которые испытывают при публичных выступлениях сильный страх и волнения (дрожат руки, краснеет лицо, учащается пульс и др.), словацкий исследователь О. Кондаш назвал «трясунами» или «трясучками», а менее боязливых — «нетрясунами» (от лат. *tremere* — дрожать, трястись).²

Тем не менее, умеренное сценическое волнение необходимо. Оно приносит пользу исполнителю, стимулируя его деятельность в любой области. Однако, добиться умеренного волнения, которое бы не мешало, а наоборот, активизировало бы творческую деятельность удается не сразу, а в процессе соответствующей тренировки. Нужно учиться быть взволнованным исполняемым произведением, а не тем как на вас смотрит зритель, слушатель. Известно, что творческое волнение — это спокойное волнение, позволяющее сосредоточиться на исполняемом произведении, на его содержании, на выразительных средствах позволяющих раскрыть это содержание. Поэтому правдиво утверждение педагогов-практиков, что в самой музыке и словесном тексте содержится главное лекарство от чрезмерного публичного волнения. Ибо интуитивное или «осознанное увлечение музыкой и текстом» обеспечит власть над собой и над аудиторией, — говорят опытные музыканты-исполнители. Глубокое проникновение в каждый штрих, темповые и динами-

¹ Канн А., Радости и печали, — М., 1977, с. 41.

² Кондаш О., Волнение: страх перед испытанием (на укр. яз., перевод со словацкого). — Киев: Радянська школа, 1984, с. 4.

ческие изменения, понимание того, что «я только посредник исполняемого произведения», очень сильно помогает певцу или дирижеру. Тем не менее, как писал известный пианист и аккомпаниатор Дж. Мур, «в девяносто девяти случаях из ста исполнитель думает только о себе и препятствует общению публики с композитором».¹ Возможно, это происходит потому, что все музыканты, особенно певцы, очень боятся, и не столько за исполнение, сколько за свой голос: прозвучит ли высокая нота, не будет ли срыва голоса и т. д. Об этом часто обеспокоен регент, дьякон и священник. Руководителю хора, хотя и не приходится петь (хотя показ голосом тоже очень важен), все же он переживает за певческий голос каждого хориста, а дьякон, священник знает, что без хорошо звучащего голоса церковное богослужение не будет иметь желаемого результата.

Большое внимание в семинариях и других музыкально-педагогических заведениях следует уделять тому, чтобы будущие регенты, дьяконы и священники при изучении учебного или нотного-музыкального материала учились осваивать его с запасом прочности вместо 100% знать на 120–130% (процентное определение условно). Это придает уверенность в своих исполнительских возможностях. При этом очень важно учиться, не копировать других — дирижеров, певцов, дьяконов произносящих возгласы, а вырабатывать свою исполнительскую и методическую самостоятельность, чтобы не исказить исполняемое произведение или читаемый текст. Об этом заботиться и беспокоиться следует постоянно. Известный музыкант-исполнитель Д. Шафран говорил, что я всю жизнь волнуюсь только для того, чтобы остаться самим собой, чтобы меня не покинуло состояние внутренней погруженности в художественные образы произведения.

Более подробное описание технологии преодоления чрезмерного сценического волнения и страха мы поместили в ранее изданной книге.² Ниже мы приводим лишь некоторые советы и рекомендации в кратко изложенном варианте:

¹ Мур Дж., Певец и аккомпаниатор, — М.: Радуга, 1987, с. 51–52.

² Сикур П. И., Искусство пения в детском и юношеском возрасте. — Бэлць: Primex Com SRL, 2009, 434 с.

1. При выходе перед аудиторией на сцену или перед прихожанами храма следует сделать два глубоких вдоха и выдоха (по Станиславскому) и расслабить мышцы тела. Этот прием, проверенный практикой, всегда поможет успокоиться и взяться за дело.

2. Доверяйте своей памяти, и она вас не подведет. Боязнь забыть словесный текст — одна из главных причин волнения.

3. Если вы начали читать или петь произведение, наизусть не пытайтесь в это время мысленно вспоминать и повторять музыкальный текст и слова наперед. Это только притормозит произвольные процессы и усложнит работу памяти. Больше думайте о содержании текста и старайтесь сделать все так, как было на удачно проведенной генеральной репетиции.

4. При участии в концертах или торжественных богослужениях настраивайте себя на минимальный успех. Тогда чрезмерное волнение и страх значительно уменьшаются. И наоборот, стремление удивить, блеснуть (манерой дирижирования, звучанием голоса и т. п.) часто приводит к срывам и неудачам.

5. Музыканту-исполнителю, а также регенту, или певцу-солисту перед концертом или другим публичным выступлением, не следует принимать никаких успокоительных средств. В таких случаях исполнитель, как бы ни казался внешне спокоен, все же поет, играет, или дирижирует хуже, без эмоций, часто путает и забывает текст.

6. Используйте отвлекающие средства борьбы с волнением в день выступления. Для одних — чтение, прогулки, для других — постоянная занятость каким-либо творческим или бытовым вопросом, лишь бы отдыхал голос.

Диакону и священнику за полчаса-час до начала богослужения хорошо бы распеться. Если условия не позволяют, можно выполнить хотя бы несколько вокально-речевых упражнений: помычать закрытым ртом, произнести несколько возгласов в удобной тональности или спеть несколько вокальных упражнений. Все это придает больше силы, уверенности в предстоящем Богослужении, а, следовательно, уменьшает чрезмерное волнение.

Глава XVI.

Сохранение певческого голоса

16.1. Основные правила гигиены певческого голоса

Певцы, плохо владеющие техникой звукоизвлечения, гораздо чаще болеют простудными и профессиональными заболеваниями чем их коллеги, поющие рационально и свободно...

Е. Нестеренко,

солист Большого театра,
педагог вокала

1. Детям, подросткам и взрослым, занимающимся пением, опасно находиться рядом с курящим. Это называется «пассивным курением». Даже недолгое пребывание рядом с курящим в курительной комнате или на улице способно повредить поющему, вызвать у него катар дыхательных путей или нарушить голосовую форму.

2. Необходимо воздерживаться от быстрой смены температуры в горле. После горячего не есть и не пить холодное и после холодного — горячее. Особенно неблагоприятна для горла газированная холодная вода и другие холодные напитки.

3. Не рекомендуется петь и говорить на холоде, особенно после пения или принятия горячих блюд и напитков.

4. После пения или пребывания в душевой комнате нельзя резко выходить на холодный воздух. Нужно 5–10 минут остыть в комнате с умеренной температурой воздуха.

5. В зимнее время перед выходом из помещения на улицу в качестве голосовой профилактики от простуды рекомендуется выпить глоток воды комнатной температуры.

6. Перед пением нужно воздерживаться от острой и пряной пищи и напитков, острых приправ, соков с сильно раздражающими кислотами, уксусных салатов, семечек, кислых вишен, подсолнечного масла и пищи с высокой концентрацией пережаренных растительных жиров и, особенно, холодной газированной воды.

Полезно для пения



Вредно для пения



Продукты полезные и вредные для голоса.

7. Не рекомендуется заниматься пением натощак или на слишком полный желудок. Обильную, сытную пищу рекомендуется принимать за 2–3 часа до занятия пением. Перед занятием достаточно съесть бутерброд и выпить стакан чая, лучше с лимоном.

8. Во время некоторых видов болезней голосового аппарата (кровоизлияниях, узлах, параличах голосовых складок) и других видах голосовых повреждений и несмыканиях голосовых складок не разрешается не только петь, но и слушать чужое пение или играть на музыкальных инструментах, так как голосовые складки (связки) в это время приводятся в состояние рабочей готовности.

9. Во время пения нежелательно откашливаться, так как во время кашля голосовые складки, в следствии прилива крови к ним, раздражаются и набухают.

10. Не рекомендуется петь в утреннее время, когда головной аппарат еще «спит», (несмотря на то, что организм 1,5–2 часа уже бодрствует), и в слишком позднее время, когда

наступает общая физическая усталость. Наиболее благоприятное время для занятия пением с 10 до 14 и с 16 до 19 часов.

11. Не благоприятна для пения одежда, стесняющая грудь и шею, (узкие платья, воротники, тугие галстуки и т. п.) мешающие правильному дыханию и голосообразованию.

Голосовые нарушения и переутомления возникают не только от слишком громкого и продолжительного пения, но и от неправильного использования голоса в быту.



Крик



Визг



Чрезмерная
разговорность



Громкие
приветственные
возгласы



Чрезмерный кашель и откашливание



Неправильное использование голоса в быту

Детям, одаренным от природы красивым певческим голосом, следует брать пример многих профессиональных вокалистов, которые очень скупы в питании и поведении в быту. Они избегают употребление соли, которая высушивает гортань, и молочных продуктов, способствующих выделению излишней слизи. Поощряется обильное употребление жидкости с целью сохранения влажности и гибкости голосовых складок (связок), а так же физический труд и физические упражнения на воздухе, которые укрепляют капилляры легких и помогают повысить выносливость певческого голоса.

Кроме того, на качество звучания голоса отрицательно влияет ряд факторов. Это плохой сон, недосыпание, длительные поездки в транспорте, общее переутомление, нервные потрясения, неумеренные длительные разговоры, крикливое пение, длительные концертные репетиции, пение сложного репертуара, резкие перепады температуры и нечистый воздух — жара, пыль, холод и др.

Большое значение для хорошего звучания голоса имеет сон. Многие профессиональные вокалисты спят не менее 8–9 часов в сутки и перед ответственным выступлением ложатся спать не позже 22.00. Известный певец, солист Большого театра Б. Гмыря говорил: «... мне по возрасту достаточно и 7 часов сна, но чтобы голос звучал хорошо, я сплю 8 часов...».¹

Продюсеры Лучиано Паваротти рассказывают, что в день выступления певец позволял себе «понежиться» в кровати почти до обеденного времени. И в этом нет ничего необычного, ибо все, что нарушает сон — нарушает и психофизиологические процессы организма, что больше всего отражается на звучании голоса.

В детском возрасте проблема бессонницы — явление очень редкое. Дети любят долго поспать в любом случае. Однако, если перед ответственным выступлением, ребенок, подросток все-таки не может долго уснуть или часто просыпается ночью, рекомендуется лежать с закрытыми глазами. При таком полудреме голосовые складки и весь организм все-равно получают определенный отдых.

16.2. Особенности гигиены женского голоса

1. Нельзя петь в «непоющие дни» (менструальный период). Кровеносные сосуды в этот период очень хрупкие и ломкие и при даже тихом пении. В это время может произойти разрыв сосуда в голосовой складке и ее кровоизлияние или возникнуть другие опасные болезни. Поэтому в некоторых оперных театрах существует хорошая традиция: каждый месяц певицы-солистки официально получают 3 дня выходных.

¹ Гмыря Б., Статьи. Письма. Воспоминания.— Киев, 1975, с. 84.

2. Перед пением нельзя душить духами, так как химические свойства духов «сажают» голос, ухудшают звуковысотную интонацию и звучание верхних нот.

3. При нормальной беременности занятия пением не противопоказаны и даже полезны, так как укрепляют мышцы дыхания и мышцы брюшного пресса, что благоприятно для родов.

4. В послеродовой период (при кормлении ребенка грудью) занятия пением также не противопоказаны, но должны быть умеренными из-за ослабления организма.

5. При беременности с патологией занятие пением следует согласовать с врачом-фониатром.

16.3. Зависимость охраны и развития певческого голоса от высоты музыкального строя (высоты камертона). Об опасности завышения камертона. «Война» певцов и инструменталистов. Что означает полтона для певца?

Как известно, по камертону настраивают не только музыкальные инструменты (фортепиано, скрипку и др.), но и певческий голос. От высоты камертона будет зависеть высота звучания каждой тональности и всего музыкального строя, а, следовательно, удобство и легкость пения. Тем не менее, современный камертон очень завышен по сравнению с камертоном Баха, Глинки. Завышение камертона связано с поисками улучшения звучания музыкальных инструментов. Оркестрантам привычнее и легче играть в более высоком строе, при котором музыкальные инструменты звучат ярче и сильнее.

Между певцами и оркестрантами всегда были противоречия. Первые (певцы), непосредственно ощущая на себе возможности человеческого голоса, стремились к умеренности высоты камертона. Вторые — отстаивали высокий музыкальный строй. Но, как справедливо замечает известный певец Е. Нестеренко, «деревянный инструмент можно подрезать, струны скрипки можно натянуть, а певческие голосовые складки (связки) нельзя натягивать до бесконечности. Правда, можно научить певца петь в высоком строе за счет более рациональной техники, но обедненное звучание голоса

при повышенном строе все равно остается фактом, от которого не уйти...»¹

Тенденция к повышению камертона привела к тому, что мы — взрослые и дети, сейчас поем произведения в тональностях почти на полтора тона выше, чем во времена Баха, более на полтона выше, чем во времена Глинки. В то время, как возможности человеческого голоса остались прежние. Так, только за последние 70–80 лет камертон повысился более, чем на четверть тона. Звук «ля» первой октавы вместо 434–435 колебаний в секунду составляет 440. Для пения это очень высокий камертон. Раньше певцами и композиторами этому вопросу придавалось большое значение. Известный итальянский певец «король баритонов» **М. Баттистини** всегда отказывался петь с оркестром, строй инструментов которого был выше 435 кол./сек. Каждый раз, когда ему приходилось петь, он проверял настройку оркестра или фортепиано. Дж. Верди, когда его пригласили в Лондон дирижировать своей оперой «Отелло», отказался управлять оркестром, имевшим завышенный строй, и вернулся за дирижерский пульт лишь после перестройки оркестра на эталон «Ля» 435 кол./сек.²

В чем опасность завышения строя? При завышенном строе певческие голоса насильственно вытягиваются вверх за пределы своих художественных и технических возможностей. Голосовой аппарат быстрее утомляется и изнашивается. «Певец, принужденный связывать свою судьбу с судьбой инструментов завышенного строя, — писал М. Баттистини, — причиняет непоправимый ущерб своему голосовому аппарату». От этого высокие ноты певцов, по большей части, звучат глухо, сдавленно, неественно певец сейчас же чувствует неизбежную усталость, преимущественно на средних нотах. Гортань не может долго бороться с чрезмерным напряжением. Голос теряет свою эластичность, способность использования различных нюансов в пении, филировки; пение в полголоса (меццо-воче) становится почти невозможным.

¹ Нестеренко Е. Е., Размышления о профессии, — М., 1985, с. 15.

² Дж. Верди (в письме к А. Бойто от 8 ноября 1885 г.) из-за уважения к голосу певца высказался за еще более низкий камертон — 432 кол./сек.

Особо ощутимая трудность возникает у поющего, когда мелодия преимущественно граничит с переходными нотами голоса, т. е. на стыке его верхнего и нижнего регистров. Например, тенор, у которого переходные ноты «Фа–Фа-диез», при пении баллады герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто» во время умеренной высоты музыкального строя первую фразу «та иль эта...» (ноты «Ми-бемоль–Фа») сто лет назад мог бы спеть естественным, в меру приоткрытым звуком, и это было бы эстетически приемлемым. При современном камертоне он вынужден в этом же месте прикрывать звук, так как баллада автоматически оказалось на полтона выше оригинала. То есть, изменившиеся тесситурные условия заставляют певцов искать другие технологические приемы, чтобы справиться с завышенной тесситурой. Положительное воздействие снижения высоты музыкального строя на качество пения и охраны голоса певца не дает о себе забыть. Небольшое снижение камертона (проделанное в Большом театре в 1945 году) сразу же улучшило качество звучания оперных спектаклей и резко сократило профессиональную заболеваемость певцов.¹

И наоборот, известны случаи, когда певцы, блестяще выступающие, в нормальном оркестровом строе, позорно проваливались в тех театрах, в которых оркестр настроен выше. Из приведенных примеров можно заключить, что значит полтона для голоса певца. В педагогической практике все вокальные рекомендации Глинки, Варламова, Пряшникова, Ламперти, Гарсиа, Панофки по пению упражнений, вокализов и произведений рассчитаны на камертон до 435 кол./сек. Автоматическое смещение вверх данных вокализов, упражнений на полтона, в связи с завышением камертона, а с ними рекомендации, перенесенные на более высокий строй (ля¹–440 кол./сек. и выше) приводит к потере практического смысла. Образуется противоречие между тесситурной возможностью голосов и наличием вокальной литературы, созданной, в прошлом, с учетом более низкого камертона.

¹ Пашинский В. Г., Вернется ли в оперу нормальный камертон? В книге Е. Е. Нестеренко «Размышление о профессии». – М., 1985, с. 171–184.

При прослушивании грамзаписей выдающихся вокалистов прошлого следует не забывать о том, что звучание их голосов не соответствует действительности. Современные звуковые записи приведены в соответствие с современны камертоном 440 кол/сек. А это означает, что диски стали вращаться быстрее, высота звука поднялась на полтона вверх. Следовательно, природная красота звука, его полнота, объем, насыщенность грудного звучания несколько обеднели. Меццо-сопрано стали звучать как сопрано, басы — как баритоны. Например, басовый тембр голоса гениального певца Ф. И. Шаляпина по-настоящему проявляется при старой скорости вращения диска, то есть записи оригинала. Современные записи придают ему несколько бари-тональный оттенок. То же касается и других певцов.

В связи с создавшейся ситуацией — пение в условиях завышенного камертона — возникает вопрос: Как быть в такой ситуации певцу или хору? «Тянуться» ли за завышенным камертоном или оставаться преданным своим природным голосовым возможностям. Разумеется, важнее второе, и многие певцы этому следуют, транспонируя многие вокальные произведения в удобную для себя тональность. Правда, многое здесь зависит от типа, вида, индивидуальности голоса певца, его способности приспособливаться к пению в предельно высокой тесситуре. Например, известный русский тенор Л. Собинов до преклонного возраста пел все произведения в завышенном музыкальном строе и считал, что его голосовой аппарат постепенно приспособился к такому режиму работы. Однако, большинство певцов пели и поют в тональностях, удобных для них. Этому принципу следовали тенор Э. Карузо, который пел на полтона ниже «оригинала», баритон Риккардо Страччари, а также много других известных вокалистов. Пение в условиях завышенного музыкального строя неблагоприятно сказывается и на хоровых певцах. Некоторые хоровые дирижеры стараются брать высокие тональности еще и с той целью, чтобы приучить хористов петь в высокой позиции, чтобы хор не понижал, не съезжал вниз. Однако, такая практика далеко не всегда дает положительные результаты, а чаще наоборот. Многие хоровые певцы быстро переутомляют свой голос. Практика показывает, что красивое

хоровое звучание возможно как при высоком, так и при умеренном и даже несколько заниженном музыкальном строе.

16.4. О профилактике порчи певческого голоса при пении в хоре начинающих певцов и певцов со слабыми голосовыми данными

Когда певец поет один, он получает полную возможность выявить все лучшие качества своего голоса: тембр, индивидуальные особенности звукообразования (вibrато, трель), манеру пения, а также представить слушателю свою интерпретацию, исполняемого произведения. В коллективных формах пения (хоре, ансамбле) певец этих возможностей не имеет или получает их не полностью. Причины данного явления следующие:

1) хор предусматривает слияние всех тембров голосов в один общий тембр хоровой партии и всего хора;

2) для достижения чистоты горизонтального и вертикального строя и ансамбля в хоре почти полностью исключается певческое vibrато;

3) дикция в хоре строится с учетом общих правил ансамблевого произношения гласных и согласных звуков;

4) подбор вокальных упражнений и распеваний хора строится не индивидуально, а с учетом хоровой партии и всего хора в целом;

5) выразительность исполнения каждого хориста строится в связи с пониманием и исполнительским толкованием данного произведения дирижером.

Однако, самая главная проблема для развития и охраны голоса хориста — это проблема слухового самоконтроля, который очень затруднен. Как правило, каждый певчий слышит себя в хоре значительно хуже, чем он поет один. Певцы со слабым голосом не слышат себя почти совсем. Исследования по этому вопросу показали, что «чем меньше певец имеет возможностей для слухового самоконтроля, тем меньше гарантий, что его вокальные способности будут нормально развиваться и совершенствоваться».¹

¹ Лукишко А. И., О слуховом самоконтроле в хоре. Активизация учебно-воспитательной работы на музыкально-педагогическом факультете. — Куйбышев, 1983, с 46–62.

Ибо слух в процессе пения осуществляет важную функцию контроля, информируя центральную нервную систему о полученном звуковом результате.

Изменение условий самоконтроля влечет за собой произвольные (рефлекторные) изменения в функционировании голосового аппарата. Здесь срабатывает так называемый феномен Ломбарда (ученого, впервые описавшего явление изменения силы звука под влиянием других источников звука, 1911).

Поэтому не случайно при громком музыкальном сопровождении и пении в окружении других певцов с громкими головами поющих произвольно увеличивает силу своего голоса без существенной надобности, во вред своему голосовому аппарату, своим голосовым возможностям. Среди вокалистов и учащихся бытует мнение о том, «что возьмешь на занятиях по вокалу, то в хоре потеряешь». Таким образом, понимая значение хорового пения для общемузыкального развития каждого хориста, его музыкальной памяти, слуха, чувства ансамбля, общей культуры звука, (а также и некоторых элементов вокальной техники) вокальные педагоги все же опасаются за своих учащихся (особенно за высокие голоса, у которых не сформирован верхний регистр).

Профессиональные вокалисты, с крепкими «металлическими» голосами, если им приходится петь в хоре, испытывают меньше проблем. Во-первых, их труднее «заглушить». Во-вторых, звучание своего голоса они контролируют уже не только слухом, но и посредством развитых мышечных и вибрационных ощущений, которые они развили в ходе индивидуальных занятий вокалом. В-третьих, у профессиональных певцов сформировались уже диапазон, манера пения и, в частности, техника прикрытия звука, которую он может не во вред своему индивидуальному способу звукообразования изменять согласно звуковым требованиям дирижера хора.

В качестве профилактики голосовых нарушений, особенно для начинающих певцов и певцов со слабыми голосовыми данными, необходимо улучшить их слуховой самоконтроль. Для этого необходимо:

1) увеличить расстояние, интервал между рядами хористов и между хористами, стоящими рядом, примерно до 1 метра.

То есть, если при обычной расстановке от рта поющего до уха хориста, стоящего рядом, расстояние в среднем будет равно 50–55 см, то увеличение расстояния до 1 метра уменьшит звуковое давление на ухо в два раза;

2) практиковать смешанные расстановки в хоре, когда сопрано, альты, тенора, басы не составляют групп, а скомбинированы друг с другом вперемешку или квартетами. Например, сопрано–тенор–альт–бас или дети, юноши и взрослые. Так расстановку квартетами практиковали такие известные хоровые дирижеры как Р. Шоу (США), В. А. Чернушенко и др. В синодальном хоре под управлением О. Орлова чередовались между собой дисканты, альты, тенора и басы. Однако, такая расстановка требует больше репетиций, так как каждый поющий должен досконально знать свою хоровую партию и полагаться только на самого себя;

3) начинающих певцов нужно обучать в хоре с малым количеством поющих. Объем звукового давления на слух певца уменьшается в связи с уменьшением количества певцов в хоре;

4) хористов со слабыми и средними голосами следует ставить по флангам хора. Более сильные голоса необходимо помещать в центре хора. Это объясняется тем, что при звучании хора самое большое звуковое давление возникает в центре и уменьшается по мере удаления в стороны флангов хоровых партий;

5) улучшению самоконтроля певца способствует уменьшение акустики репетиционных помещений, покрытия его стен каким-либо звукопоглощающим материалом;

6) дирижеру нужно обучать хоровых певцов контролировать звук не только по слуху, но и по мышечным и вибрационным ощущениям. И хотя эти качества у певца развиваются на индивидуальных занятиях, все же отдельные их элементы можно развивать в хоре. Например, приучать певцов следить за свободой гортани и активностью вибрационных ощущений во время распевания хора, когда внимание не загружено вопросами хорового исполнительства и др.

В заключение следует заметить, что хоровое пение не мешает певцу, если он умеет петь. Опытный певец, несмотря на то,

что его голос обладает яркими индивидуальными качествами такими, как: тембр, манера звуковедения, сила; сможет приспособить голос к другим голосам и быть полезным хору.

Примером тому является известный вокалист, народный артист СССР И. С. Козловский, совмещавший сольное пение в Большом театре (в качестве певца главных ведущих партий) с пением в церковном хоре; современная певица Лина Мкртчян, совмещающая работу в филармонии в качестве ведущей солистки (г. Москва) с пением в церковном хоре и др.

Примером в этом смысле могут служить многие профессиональные хоровые коллективы, состоящие на $\frac{2}{3}$ из певцов-солистов. Это военный ансамбль песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова, известный смешанный хор американского дирижера Роберта Шоу, состоящего полностью из певцов-солистов и т. п. Многое здесь зависит от профессиональных воззрений и умений дирижера хора. Опытные руководители хоров без вреда для голоса поющего умеют приспособить для пения в хоре каждый тип голоса, включая и колоратурное сопрано (отдельные дирижеры считают данный голос для пения в хоре неприемлемым), добываясь при этом высокого уровня хоровой звучности. Чаще это удается тем хормейстерам, которые имеют не только хоровую, но и специальную вокальную подготовку. Они знают и умеют индивидуально работать со всеми типами голосов — мужскими и женскими.

16.5. Утомляемость голоса во время игры на музыкальных инструментах и при слушании музыки, пения и речи

Часто музыканты, певцы при слушании музыки, мысленно вообразившем пении (просмотре нотного текста, чтении, воспоминании знакомой мелодии), а также при игре на музыкальных инструментах, ощущают в области гортани определенные мышечные напряжения. То есть, голосовой аппарат приходит в состояние рабочей активности. Краснеют и покрываются слизью голосовые складки, появляется ощущение усталости, меняется тип дыхания.

Так, известные ученые Е. Н. Малютин и В. И. Анцышкина (1935), исследуя музыкантов, учащихся различных профи-

лей, обнаружили, что после занятий на музыкальных инструментах утомляемость голосового аппарата проявляется у всех музыкантов, но по-разному. У духовиков — головокружение, затрудненная речь, повышенное раздражение верхних дыхательных путей и носа. У скрипачей, а также у виолончелистов, контрабасистов, гобоистов — болезненное состояние гортани и голосовых складок, отечность черпал и хрящей гортани. Появляется чувство слабости, нервозности и утомление голосового аппарата.

Не случайно музыканты после занятий, как правило, не хотят петь и даже говорить. Дальнейшее исследование по этому вопросу (С. И. Протектор, 1980) показали, что голосовой аппарат, в частности гортань, наибольшую степень активности проявляет при реальном и мысленном пении. Несколько меньшая его активность при игре на музыкальном инструменте. Но когда ученик начинает себе подпевать, активность, а, следовательно, и утомляемость значительно увеличиваются. При этом у музыкально развитых лиц, голосовой аппарат включается в работу рефлекторно, т. е. произвольно. И наоборот, у лиц с низким уровнем музыкального развития, голосовая активность ниже, а, следовательно, ниже и утомление голоса. Получается, что не «везет» тем, кто более талантлив, музыкален по природе, и имеет хорошую музыкальную подготовку, так как его голос больше утомляется.

Данные закономерности (в смысле охраны голоса) следует учитывать и при слушании чужого пения. Не рекомендуется детям и взрослым слушать пение, будучи в болезненном голосовом состоянии, а учителям, воспитателям нельзя петь, говорить при недомогании своего голоса.

Как известно, голос человека обладает активной природой восприятия (В. П. Морозов, 1977), что означает: «слушать певца — значит петь вместе с ним». Т. е. человек не только пассивно воспринимает речь, пение, но и активно воспроизводит его внутри себя (правда, в очень уменьшенном масштабе) с помощью артикуляторных микродвижений и мышечного чувства. Чем больше он музыкален, чем больше развит вокальный слух, тем больше его голосовая активность. Как известно, хорошее, красивое пение настраивает поющего

на правильную певческую позицию, или, физически вдохновляет к пению. И наоборот, звучание непоставленного голоса, находящегося в болезненном состоянии, отрицательно воспринимается и болезненно отражается на голосе слушателя, способствует возникновению у него различных патологий.

Из этого вытекает, что при голосовых недомоганиях учащегося не желательны: пение, различные виды музицирования, игра на музыкальных инструментах, слушание музыки и т. п. Вокальным педагогам, хормейстерам, работая с голосами детей и взрослых, не следует ставить подряд уроки вокальных и инструментальных занятий.

16.6. Основные болезни голосового аппарата и их профилактика

Все формы заболевания голосового аппарата можно условно подразделить на три группы:

- 1) простудные заболевания, связанные с переохлаждением голосового аппарата и всего организма;
- 2) органические заболевания, вызванные чрезмерными нагрузками на голосовой аппарат, в основном — гортань;
- 3) функциональные голосовые заболевания, связанные с расстройством работы нервной системы и переутомления голоса.

16.6.1. Простудные заболевания голосового аппарата

Насморк (ринит). Насморк возникает во время переохлаждения организма, гриппе, катаре верхних дыхательных путей, контакта с больными, а также от неправильного питания. Реже насморк возникает при попадании на слизистую оболочку носа инфекционных, термических, механических, химических раздражителей. Насморк часто бывает вместе с острым воспалением верхних дыхательных путей и исчезает вместе с общим выздоровлением больного.

Причиной хронических ринитов часто является неправильное анатомическое строение носа, особенно искривление носовой перегородки. Этот недостаток дети часто приобретают в раннем детстве при травмах носа. Поэтому при

признаках затруднения дыхания носом необходима консультация врача-фониатра или ларинголога.

Лечение. В начальной стадии ринита весьма эффективны отвлекающие процедуры: горячие ножные ванны, горчичники на икры. Обильное теплое питье: чай с лимоном, молоко с медом. Показано втягивание в нос морской или слегка подсоленной воды (1 чайная ложка соли на 1 стакан воды) с соответствующим сплевыванием наружу. У начинающих при выполнении этой процедуры в первый раз могут возникнуть острые ощущения в носоглотке. Однако, это опасности не представляет. Необходимо следить за перерывами между процедурами (сделать небольшой перерыв) и процедуру повторить. Особенно показано ее выполнять в непогоду, дождливой холодной весной или осенью, когда насморк от постоянного переохлаждения тела переходит в хроническую форму. Также для лечения насморка показано закапывание в нос облепихового масла (по несколько капель в каждую ноздрю 2–3 раза в день) или спринцевания слабым раствором нашатыря (1 г на пол-литра воды) или водным настоем травы шалфея.

Ангина (тонзиллит) – общее инфекционное заболевание, сопровождающееся воспалением небных миндалин. Ангину в народе называют «гландами».

Причинами заболевания ангиной являются попадание воздушно-капельной инфекции извне: при общении с больным человеком; при разговоре; кашле, питании, использовании невымытых продуктов, грязной посуды.

Основные симптомы. Боль при глотании, сухость в гортани, тяжесть в голове. Покраснение в области глотки.

Лечение (доврачебная помощь). Постоянное полоскание травяными настоями шалфея, листья эвкалипта (1 ст. ложка на стакан кипятка), соком свежей свеклы; подсоленной водой с йодом (2–3 капли йода на стакан воды); полоскание горла спиртовой или водочной настойкой прополиса. Занятия пением во время болезни прекращаются.

Ларингит. Воспаление слизистой оболочки гортани и голосовых складок, появляется их несмыкание. Различают острый и хронический ларингит. *Острый ларингит*

чаще всего возникает при остром катаре верхних дыхательных путей, гриппе, кори и др.

Симптомы: сухость в горле, першение, охриплость, часто с одновременным кашлем и потерей голоса. Покраснение гортани и несмыкание голосовых складок.

Хронический ларингит наиболее распространен среди певцов, чтецов, актеров, так называемых людей речеголосовых профессий. Причинами заболевания являются: частое использование голоса в неблагоприятных погодных-климатических условиях (низкая температура воздуха или резкие температурные колебания, повышенная влажность), использование голоса в накуренных помещениях, употребление продуктов и напитков в холодном виде, а также как результат перенапряжения голоса.

При хроническом ларингите мышцы гортани и голосовые складки находятся либо в состоянии сильного смыкания (гиперкинеза), либо в состоянии вялости смыкания и уменьшения сократительной силы гортанных мышц (гипокинеза). Обычно колебания голосовых складок асинхронное и смыкание их при звукообразовании неполное.

Лечение. Ингаляции и питье из отваров листьев мать-и-мачехи, корней алтея, листьев и цветков фиалки, эвкалипта. Полуспиртовые компрессы к гортани, горчичники на грудь. Полоскание горла спиртовой или водочной настойкой прополиса 5–6 раз в день после еды или между приемом пищи.

Фарингит. Заболевание, связанное с воспалением слизистой оболочки глотки и носоглотки.

Симптомы. Ощущение царапины, жжения в горле, ощущение инородного тела, покалывание в ушах. Симптомы особенно усиливаются после пения. Голосовой аппарат быстро устает, певческий звук теряет звучность.

Лечение. Полоскание горла настоем шалфея, ромашки, зверобоя, листьев эвкалипта. Листья эвкалипта можно запарить, но эффективнее прокипятить 15 минут (10 г листьев на стакан воды) и полоскать 4–5 раз в день. Также показано полоскание и ингаляции водой с содой (1 чайная ложка на стакан воды), закапывать в нос 1% ментолового масла.

При хронических фарингитах петь не запрещается. Одна болезнь требует лечения с целью профилактики ее перехода в другие виды голосовых заболеваний — ларингит, фонастию и т. п.

Трахеит и трахеобронхит. Эта болезнь представляет собой воспаление слизистой оболочки трахеи и бронхов. Трахеиты могут возникать от переохлаждения голосового аппарата и всего тела, так и от застоя крови в органах дыхания, особенно при болезнях сердца, легких, почках и др.

Симптомы. Сильный кашель, особенно при глубоком вдохе, при смехе. Верхние ноты звучат напряженно и склонны к детонированию.

Лечение. Нужно пить горячее молоко с содой (1/4 чайной соды на стакан молока); какао на молоке с добавлением меда и масла. Потогонные травяные чаи: цветы ромашки, цветы черной бузины, мяты перечной, листья малины, липового цвета, мать-и-мачехи (2 стол. ложки на 1 литр кипятка, запарить как чай, настоять и пить в меру горячим по 1 стакану 2–3 раза в день).

При трахеитах, сопровождающихся повышением температуры тела показано питье из сосновых почек, ингаляции и паровые ванны с добавлением трав: мать-и-мачехи, листьев крапивы двудомной и листьев эвкалипта. Для этого необходимо бросить горсть состава данных трав в небольшую емкость с горячим кипятком, накрывшись одеялом на 12–15 минут, чтобы дышать паром, вызвать сильное потовыделение. Затем следует помыть руки, лицо и шею холодной водой и одеться. При правильном выполнении подобной процедуры результат наступает незамедлительно, спадает температура, уменьшается кашель, наступает полное выздоровление. Также показано при трахеитах употребление на ночь в меру горячего пива или красного столового вина (как потогонное средство), а в течение дня пить спиртовую настойку прополиса (по 1 чайной ложке 2–3 раза в день).

При хронических трахеитах показан курс общего оздоровления организма: закаливание, полуванны, ванны с водой контрастных температур, хождение босиком по росе (5–10 минут с последующим согреванием ног в теплой обуви); витаминные чаи, физические движения, укрепляющие капилляры легких.

16.7. Органические заболевания голосового аппарата

Кровоизлияние в голосовые складки. Возникает болезнь от перенапряжения гортани при громком пении, при злоупотреблении твердой атакой звука, а также при испуге, глухом кашле, крике, громкой речи, у женщин при пении в менструальный период.

Симптомы. Мгновенная потеря голоса или ощущение того, что голос перестает повиноваться. Появляется внезапная охриплость. В момент кровоизлияния голосовая складка выглядит так, как будто она залита кровью («закипевшая кровь»).

Лечение. Полный голосовой покой в течение 25–30 дней. При полном молчании кровоизлияние за это время рассасывается. При повторном кровоизлиянии голосовой покой необходим от 3 до 10 месяцев.

Узелки голосовых складок. Узелки (миниатюрные опухоли) голосовых складок возникают от перегрузки голоса, неумелого пользования им, особенно при пении верхних нот, от чрезмерной продолжительности пения, от неправильной классификации голоса (сопрано поет альтом, баритон — тенором и т. д.), неправильная техника пения.

Симптомы. Чрезмерная охриплость, нередко переходящая в афонию (полную потерю голоса), ощущение в горле инородного тела с желанием его удалить.

Лечение. Полный голосовой покой в течение 20–30 дней. Позже показано делать фонетические и другие вокальные и речевые упражнения (см. выше об интонационно-речевом методе). При правильном их применении узелки постепенно рассасываются. Однако, в дальнейшем певцу следует поменять технику пения.

Парезы и параличи голосовых складок. Паралич и парез (неполный паралич) голосовых складок возникает в результате осложнений других заболеваний: ларингита, кровоизлияния, заболевания нервной системы в период полового созревания.

Симптомы — хрипота, слабость голоса, а также сильное напряжение голосовых мышц при попытке петь или говорить.

Лечение. Полный голосовой покой в течении 10–15 дней, применение витаминов, напитков, содержащих аскорби-

новую кислоту. После показаны легкие вокально-речевые упражнения по восстановлению голоса, а также средства по восстановлению тонуса всего организма, его нервной системы.

Нормальная гортань



При дыхании

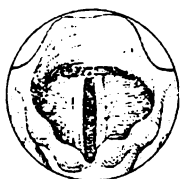
Заболевания гортани



Узелки голосовых связок



При воспроизведении
звука



Парез голосовой
мышцы



Парез поперечной ...
мышцы гортани

Ларингоскопическая картина гортани.

Афонии, дисфонии и фонастении

Иногда у взрослых и детей возникает временная или более постоянная потеря голоса, хрипота, голосовые утомления без наличия, казалось бы, на это существенных причин. Голосовой аппарат цел и невредим, голосовых травм и простудных заболеваний не наблюдалось. Это группа так называемых функциональных заболеваний голосового аппарата — афоний, дисфоний и фонастений.

Афония — это особое расстройство голоса, когда вместо речи возникает шепот, голосовые складки не смыкаются в достаточной степени, не вибрируют и между ними прорывается «дикий» воздух.

Дисфонии возникают при частых нарушениях мышц гортани и голосовых складок. При дисфониях сохраняется неполный голос, слабый или сиплый, срывающийся и т. п.

Причины возникновения афоний и дисфоний разнообразны, но во всех случаях появление их связано с процессами застойного торможения в коре головного мозга, возникающего в период острого воспаления верхних дыхательных путей. В этом смысле афонию и дисфонию можно рассматривать как защитную реакцию организма. Прекращение воспалительного процесса в верхних дыхательных путях снимает застойное торможение и голосообразование восстанавливается. Однако, при неврозах, истощении организма (особенно у лиц со слабым типом нервной системы), а также при неправильных голосовых навыках, сформировавшихся в условиях затянувшегося ларингита, отсутствие голоса может продолжаться.

Афония и дисфония не всегда легко поддается лечению. Как правило, у всех больных в начале лечения нужно проводить психологическую подготовку о сущности нарушения голоса и возможностях его восстановления. Параллельно практикуется фонопедия (специальные речевые и вокальные упражнения по восстановлению голоса).

При обнаружении у учащихся признаков афонии и дисфонии педагогу следует обратить внимание на правильность дыхания, использования резонаторов в пении и речи, обеспечивающих звонкость и силу голоса.

Учащиеся с длительно существующими афониями и дисфониями (от 1 года и более) нуждаются в фониатрической помощи (электростимуляции гортани импульсивным током, воротниковой терапией и др.) и в занятиях специальными вокально-речевыми упражнениями. Вокальные упражнения подбираются индивидуально на средних участках диапазона. Мы считаем, что педагог-вокалист должен больному полностью перестроить вокальную технику и манеру пения.

Фонастения. Это функциональное нарушение голоса, проявляющееся в виде полного или периодического его исчезновения при отсутствии механического повреждения гортани. Главные симптомы болезни — быстрая утомляемость, неприятное ощущение в гортани при пении. Пение в сопровождении пианино и филировка звука становятся затруднительными, а часто невозможными. Часто голос теряет свои музыкальные качества, появляется его дрожание («тремо-

лирование» голоса, придыхательный звук, «дикий воздух»), теряются верха. Иногда при попытках петь в голосовом аппарате появляются судороги (судорожная фонастения). Никаких объективных болезненных изменений в гортани и в дыхательных путях не обнаруживается.

Главная причина заболевания — неправильное пользование голосом, предъявление к нему непосильных требований, особенно в период мутации. Чрезмерное пение на высоких низких звуках, способствует хрипоте. При этом часто страдают высокие голоса. Последние, из-за стремления быть слышимыми в зале, приобретают напряженность, судорожность работы голосовых органов, что ведет к фонастении. Так же развитию фонастении способствуют нарушения равновесия в организме (утомление, пониженное питание, анемия, перенесение тяжелых заболеваний, менструация, беременность, нарушение психики — истерия, неврастения и другие причины). Данное заболевание наблюдается у детей, а также и учителей, имеющих большую голосовую нагрузку.

Доврачебная помощь при острой фонастении — полный голосовой покой в течение нескольких дней. Показано полноценное питание, прием поливитаминов и теплые ингаляции отвара ромашки. Острая фонастения обычно проходит за 7–10 дней. Лечение хронической фонастении связано с улучшением подвижности корковых процессов в коре головного мозга, восстановления исходных рефлекторных речедвигательных механизмов голосообразования. Здесь необходимо сочетание медикаментозных, психотерапевтических, физиотерапевтических и фонопедических методов лечения. Показаны самостоятельные занятия и занятия с педагогом-вокалистом вокально-речевыми упражнениями по тренировке фонационного дыхания и активизации подвижности гортани.

Глава XVII.

Роль церковного пения в духовно-нравственном воспитании человека

17.1. О влиянии духовной и светской музыки на формирование личности.

Пение имеет огромное влияние на склад характера человека, на его изменение и упорядочение.

Ефимий Зигабен

Каждый человек должен стать творческой личностью, всесторонне развивать свои способности. Личность начинается с чувства ответственности.

Б. Я. Землянский

Во времена атеизма проблема роли и значения духовной и светской музыки в воспитании человека, роли искусства в обществе истолковывалось с материалистических позиций. В то время высшей задачей регента, певца, музыканта было то, чтобы провести свет христианства в область своей творческой деятельности. Центром внимания художника-христианина всегда должна быть Та единственная истинная Красота, которая, по определению святых отцов, есть Бог. О Боге, как о Красоте, богословствовал, в свое время, известный представитель «Золотого века» **святитель Григорий Нисский**.

Именно художник, в широком понятии этого слова (поэт, певец, музыкант), наиболее тонко чувствует, особенно если он большой талант, и живо воспринимает отблески лучей этой Красоты, и поэтому призван быть проводником Ея в окружающем мире.

Те, кто не отвергает эту Красоту, эту нетворную энергию Божества, — как говорят святые отцы, — чувствуют и понимают, как Она просвещает тьму вселенского страдания и дает всем утешение. И наоборот, окончательно отвергнув Божественную Красоту православного христианина, человечество, — как показывает история, — начинает разлагаться, теряя все нравственные ценности и ориентиры. Важнейшая роль в этой священной миссии христианства отводится культуре и ее служителям.

Высказывания гениальных ученых писателей музыкантов, дирижеров, певцов и анализы самой музыки (В. В. Медушевский, 2002) показывают, что корень всякого искусства христианской цивилизации в Божественной Красоте. А красота его есть отблеск непостижимой красоты Христа, благодати¹ Святого Духа, святости и божественных совершенств: вечности, чистоты, жертвенной любви к людям. В Церкви, в единстве с совершаемыми в храме таинствами, благодать действует как просвещающая, усыновляющая, обожествляющая. А классическое искусство, включая музыку и пение, как благодать призывающая. Композиторы и исполнители музыкальных произведений в момент творчества, как правило, испытывают духовный подъем. Известно, что слуга немецкого композитора **Г. Ф. Генделя** часто заставлял своего хозяина в слезах, когда тот работал. «Был ли я во своей плоти или вне ее, — говорил Гендель по поводу сочинения Аллилуйя из «Миссии», — мне неизвестно. То ведомо Богу».² Молитвенное состояние души композитора в момент сочинения, передавалось, затем исполнителям и слушателям.

Призывающая Божья благодать проникает сначала внутрь самой музыки, а затем, передается нам, то есть отзывается в сердцах человеческих (В. В. Медушевский). Предчув-

¹ Слово «благодать» в переводе с греческого («харис») во времена Гомера означало триединство красоты, любви и милости. В христианское время слово «благодать» стало вмещать понятие Божественной Красоты и жертвенной любви. «И Слово стало понятно, и обитало с нами, полное благодати и истины, и мы видим славу Его, славу как Единородного от Отца» (**Ин. 1:14**).

² Ромен Роллан. Гендель. — М., 1984, с. 198.

ствии этой нетленной красоты отражено как в духовных, так и во многих светских произведениях, особенно в классической вокально-хоровой и инструментальной музыке.

О взаимосвязи и проявлении Божества в музыке мы находим у **И. С. Баха**, который выразил в следующей формулировке: «Конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, — служение славе Божьей и осветлению духа. Там, где это не принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть дьявольская болтовня и шум.» (1738 г.)

Продолжая вышесказанное можно заключить, что в художественном творчестве, чем дальше художник, композитор или исполнитель будет удаляться от духовной опоры, тем более путанными и безжизненными могут оказаться его творения. Об этом предупреждал **святитель Игнатий (Брянчанинов)**: «Если же человек прежде очищения Истинного будет руководствоваться своим вдохновением, то он будет издавать для себя и других не чистый свет, но смешанный, обманчивый, потому что в сердце его живет не простое добро, но добро смешанное со злом более или менее». То есть, такая оторванность от духовного начала, от Бога несет разрушение, обман, морально-нравственное одичание не только в жизни, но и в художественном творчестве. Об этом свидетельствует история Ветхого Завета, ее отдельные памятники музыкального творчества.

На основе тогда существовавших лучших образцов музыкальной культуры (соразмерность, красота, благозвучие) расцвело искусство христианское. Если в Ветхом Завете Истина открывалась через пророков, то в древнем музыкальном искусстве через талантливых художников, поэтов, музыкантов и певцов шло накопление светоносных музыкальных идей и средств, оказывающих благотворное влияние на жизнь, на духовные запросы людей. Христианское искусство того времени и, в особенности, церковное пение были исполнены радости и дарили эту радость прихожанам храма, полученную от богообщения, восхваления Творца, благодарения Его за все и вся, за молитвенные обращения и помощь Создателя. Классической музыки, в ее современном понимании, тогда еще не было.

Запад, в отличие от России, постепенно отъединялся от высоты духовной. Эпоха Возрождения в Европе, а затем, смутные, беспокойные годы XVII–VIII века в России поставило человечество в зависимость от земного, привычного, бытового. Постепенно начало складываться классическое искусство, в том числе и музыкальное. Классика стала «говорить» на доступном языке, формировать нравственные, эстетические представления личности.

В последующие столетия светское музыкальное искусство, по мере морально нравственного разложения общества, начало не только двигаться от духовного к земному, но и от светлого к безысходному, от искренности к лицедейству, к фальши, а следовательно, от веры к неверию. Постепенно сменились идеалы честности порядочности, духовной чистоты на яд безверия, ненависти, порока, страха.

Однако, несмотря на этот жизненный хаос в Европе, все же русская классическая музыка продолжала сохранять свой главный ориентир на развитие духовных идей, столь необходимых людям для их душевного и духовного благоустройства. Ибо еще в глубокой древности было замечено, что от действия на разум через преподнесение правил, догматов жизни возникает противление, холодность. Однако, воспитание через чувства, эмоции, побуждения сердца, любви действует благотворно и результативно. Следовательно, светская, классическая музыка и музыка духовная есть два невидимых храма, возносящие человека к духовным высотам.

Для серьезной светской музыки характерны красота, выражающаяся через музыкальный чувственный образ в определенных душевных состояниях, переживаниях, но не в духовном состоянии, что имеет место в богослужебном пении.

Если в духовной музыке нет присутствия души (законов, согласно которых зарождается и формируется звук — гармонии, темпа, ритма в соотношении со словом и т. п.) и духа, как порождающие эти законы и оживотворяя их, то она не будет вызывать у слушателя тот ожидаемый от нее молитвенный настрой, собранность мысли и сосредоточенность на слове. То есть, исполнение церковных и других хоровых произведений на Священные богослужебные тексты без сознатель-

ного отношения к этим текстам, осознания главенствующей роли слова по отношению к музыке, никогда не будет соответствовать своему высокому назначению.

Существенные отличия в светской и духовной музыке обнаруживаются при использовании композиторами и исполнителями выразительных средств. В светской музыке, включая хоровые произведения, музыкальные средства используются и проявляются безгранично, бесконтрольно. В западной светской и духовной музыке композиторы обязаны вносить в свои произведения какие-то новые, свои вновь изобретенные, выразительные средства, новые краски.

В православной духовной музыке существует «здоровая цензура». Здесь каждое музыкальное выразительное средство оценивается Учителями Церкви и музыкальными авторитетами критически, причем как с духовной, так и с морально-нравственной стороны. Музыка вновь сочиненного хорового произведения или даже хоровой аранжировки любого известного напева должна находиться в полном соответствии с церковными канонами. То есть, отбор выразительных средств при сочинении и исполнении церковных хоровых произведений построен на соборном опыте Церкви.

Разные исполнительные формы и способы воздействия на слушателя этих двух видов музыки. В светской музыке, чтобы произвести впечатление на слушателя, а порой воссоздать внешний эффект, выразительные музыкальные средства композитора и исполнителя направлены именно в эту сторону. Авторы музыки чаще используют сложные гармоничные созвучия, диссонансы, резкие динамические градации, смены темпа, полную широту диапазона певческого голоса и т. п. Соответственным образом действуют исполнители такой музыки, используя все свои голосовые и сценические возможности: крайние ноты голосового диапазона, силу, мощь, звуки, а также мимику, жесты рук и т. п.

Разумеется, что в сравнении с духовной музыкой, светская музыка имеет свои ограничения. По мнению некоторых исследователей, светская музыка, хотя и размышляет о божественном в образах, все же не оставляет молитвенной настроенности.

Однако, по сравнению с духовной и классической музыкой, эстрадная попсовая музыка представляет собой воинственную бездуховность, отталкивает от молитвы, утверждает бездуховное состояние души как мнимой нормы. Серьезная музыка, храня в себе память рая, не позволяет человеку оскопиться, считает профессор В. В. Медушевский (2002). Господь насыщает шедевры светского искусства призывающей благодатью, усовершенствует слух и быстро возводит к гениальности тех исполнителей и композиторов (равно как поэтов и художников), которые служат этой главной задаче светского искусства: призывание к красоте Божьей.¹

Таким образом, церковная музыка в единстве со словом и при ведущем значении слова имеет цель восполнить духовный потенциал в человеке, утолить его духовный голод и всячески положительно воздействовать на ум и душу человека. Она призывает его отрешиться от всего земного, материального и сосредоточиться всеми своими мыслями и чувствами на глубине песнопений.

Следовательно, сочинителям музыки на духовные тексты следует использовать соответствующие гармонические трезвучия, септаккорды, интервалы, которые бы благотворно влияли на слушателя, на прихожан храма.

Немаловажно заметить, что духовная музыка у греков, от которых произошла русская духовная музыка, была основана на музыкальной психологии. Они сочиняли музыку таким образом, чтобы одними звуками влиять на ум, другими звуками влиять на волю, возбуждать чувственность к высокому и т. п.

Современным духовным авторам и аранжировщикам церковных напевов важно, чтобы в их произведениях сохранялось гармоническое настроение всех сил духа, чтобы люди не выходили из храма, духовно опустошенными. Тогда церковное пение будет формировать личность, способствовать духовно-нравственному ее укреплению.

Таким образом, духовная музыка формирует нравственные качества человека. Она призывает его к преодолению всевозможных искушений (напастей).

¹ Медушевский В. В., О происхождении сущности серьезной музыки. — В: Музыка в школе, 2002, № 4, с. 7–10.

В хоровом пении это означает не просто уметь воспроизвести голосом нотный текст, а жить ним, размышлять на языке предков о нашей современной жизни, взывать к Богу о спасении.

17.2. О храмовой и внехрамовой музыке

Но и книги с человеческими мудрованиями могут питать дух. Это те, которые в природе и истории указывают нам следы премудрости, благости, правды и многопопечительства о нас помышления Божия...

Св. Феофан Затворник

Есть богослужebная музыка и музыка на религиозные тексты, общий стиль которой чужд церковному искусству.

Протоирей Николай Ведерников

По мнению Учителей Православной Церкви, всякое искусство, как и искусство сольного и хорового пения всегда несет в себе ту или иную духовность. Каждый вид искусства еще подразделяют на боговдохновенное, бесовдохновенное или человекоподобное. То есть с духовной точки зрения искусство не может быть нейтральным.

Боговдохновенное искусство основывается на Божественном даре творчества, данное человеку от рождения — на покаянии и надежде. Боговдохновенное искусство всегда смиренное, тихое, мирное, светлое и всегда мудрое и правдивое.

В противоположность боговдохновенному стоит бесовдохновенное искусство, отличающееся богоборчеством, поклонением различным кумирам и идолам, начиная от сатаны и кончая человеческой плотью и материальным сверхзобилием. Бесовдохновенное искусство может быть озлобленным, человекоугодливым, сладострастным, жестоким, холодным или зажигательным, но во всех случаях является плодом сознательной или несознательной открытости и служения человека духам злобы. Антихристианские листовки

художников, концерты рок-музыкантов или пошлой попсы, где пропагандируется насилие, убийство, секс и другие животные инстинкты — ясный пример бесовдохновенного вида искусства.

В то время, как иконы преподобного Андрея Рублева или церковные хоровые произведения возвышающие силу и хвалу Богу — есть боговдохновенное искусство.

Несколько своеобразной особенностью отличается человекородное искусство, в котором « мраморь и грязь». Это фильмы, спектакли, мюзиклы и вокальные произведения, где отражается трагедия мира, его духовно-нравственное падение и даже предупреждения как не делать зло и не попасть в ловушку дьявола, но не указывается выхода человека из этого состояния., В фильмах американского режиссера Дэвида Линча нет Света, нет надежды, но есть предупреждение, а выводы уже должны сделать зрители. При этом Линч не проповедует сатанизм. Его фильмы говорят зрителю, что миром, лежащим во зле, правит сатана. Такими безвредными сочинениями отличаются некоторые авторские произведения современных рок-музыкантов. Певцы мюзикла и даже исполнители классических и народных вокальных произведений часто находится на стороне его несчастных героев, которых обманывают, оскорбляют и убивают духи злобы. Таков образец искусства принято называть человекородным. (возможно таковы произведения Гоголя).

Некая запутанность человекородного искусства приводит многих православных христиан к отрицанию культуры вообще и даже к культуруненавистничеству, что тоже нельзя считать правильным. Из Святого Писания, мы знаем: что способность к творчеству, включая рисование, чтение, пение — это дар Божий человеку, это те евангельские таланты, которые следует приумножать во славу Божию, а не закапывать в землю. Поэтому Православная христианская культура во всем своем многообразии, в различных видах и формах (в слове, звуке, краске, камне и т. п.), является благим плодом Боговдохновенного творчества.

17.3. О двух видах христианской культуры

Христианскую культуру подразделяют на храмовую и внехрамовую культуру. Под храмовым искусством понимается богослужбное песнопение, иконопись и зодчество. Здесь четко сохраняются церковные традиции, передающиеся от поколения к поколению.

Внехрамовая христианская культура подразумевает плоды творчества православных писателей, поэтов, музыкантов, композиторов, художников, скульпторов, архитекторов, включая певцов хоровых коллективов, исполняющих духовные произведения, а также фотографов, кинематографистов и даже веб-дизайнеров. Обычно внехрамовая область культуры носит больше миссионерский характер. Произведения для начинающих невоцерковленных людей, кто еще находится в подступах к вере, к храму, служат связующим мостом приходу в Православную Церковь, к Богу. Талант певца, художника, регента, композитора, если он правильно использован, возвращается во много раз преумноженным, приводя с собой многих и многих к церкви, к Православной вере.

По своим внешним признакам внехрамовое и светское, секулярное искусство имеют много сходств и, порой, их бывает трудно отличить друг от друга. У них одинаковые формы художественных произведений, будь то скульптура, живопись, сольное или хоровое пение. Главное отличие внехрамового искусства от светского состоит в том, что первое является христианским, а второе — нехристианским. Христианское искусство, как мы знаем, это искусство живое, а светское, нехристианское искусство, по своей перспективе, — мертвое.

Многие считают, что внехрамовое искусство, если и имеет ценность, то самую незначительную и даже второстепенную, в сравнении с храмовым искусством. Однако, история показывает, что многие храмовые произведения, включая область поэзии, музыки и вокально-хорового пения, первоначально создавались как внехрамовые. Первые церковные поэты сочиняли стихи, а композиторы-любители ложили их на музыку или сочиняли мелодии на свои собственные стихи, отражая

в них свои глубоко личные переживания и настроения. Позже эти стихи и, возможно мелодии к ним, были усвоены Церковью как богослужебные тексты. Запечатленный образ Богородицы апостолом Лукой можно считать началом искусства портретной живописи. Следуя его примеру, первые христианские художники, поэты, певцы начали создавать свои художественные произведения, многие из которых становились храмовыми. Постепенно формировалась своя каноническая традиция в иконописи, в поэтическом творчестве, в пении.

Таким образом, внехрамовое искусство на протяжении всей истории Церкви имело возможность переходить и часто переходило в богослужебную церковную жизнь и, в итоге, становилось храмовым искусством. Оба эти вида искусства представляют две ветви христианской культуры, соединенные в едином русле, являются единой частью православного Предания и служат единой цели.

В настоящее время вопросы уяснения и досконального определения различий между музыкой духовной, религиозной и храмовой, музыкой светской и церковной еще не нашел своего исчерпывающего ответа, хотя проблема подымалась более 100 лет назад. Так известный русский общественный деятель, **регент и композитор А. В. Никольский** в свое время писал, что вопрос о «церковности» стиля, по прежнему — вопрос открытый и спорный, разрешимый... и настоятельно требующий ответа (1909). Однако, со временем, сформировалась более ясная и четкая позиция — какой должна быть музыка в церкви и в чем особенность. Интересные мнения на этот счет **протоирея Николая Ведерникова**. Он не считает возможным относить к церковной музыке искусство «религиозного содержания», а также хоровые произведения, предназначенные для духовных концертов, которые рассчитаны на эстраду и на аплодисменты слушателей. И с этим нельзя не согласиться. Например, известные произведения современных авторов как А. Шнитке, Е. Голубева, В. Рябова, Н. Каретникова, Н. Сиделникова и др., считаются религиозными и могут достаточно радовать своей красотой слушателей, но на концертной эстраде. Для богослужения такие произведения не подходят из-за наличия мелодраматизма, сенти-

ментальности, апеллирования к эффектам, способствующим повышенному эмоциональному восприятию. Все это отрывает верующих храма, от общей молитвы, точнее, мешая ей. «Это путь душевный, — считает отец Николай, — культивирующий индивидуализм, удаляющий от Бога.»¹ То есть, богослужбная музыка и музыка на религиозные тексты, общий стиль которой чужд церковному пению, не одно и то же. В таком соотношении находятся икона, создающаяся по определенным церковным канонам, и живопись на религиозные темы.

Помешать прихожанину храма сосредоточиться на молитве могут исполнительские трактовки известных духовных сочинений, неоднократно исполняющихся в храме. Например, «Всенощная» С. Рахманинова, одно из гениальных сочинений, глубоко отразившие русскую духовность. Однако, «Всенощная» может звучать и в светском стиле и характере исполнения, и в духовном. Все зависит от регента, как он будет сам понимать и чувствовать эту музыку, как обучит этому хористов, и как они передадут это понимание музыки слушателям, прихожанам храма. По мнению отца Николая (Ведерникова), «Только очень хороший регент способен исполнить ее так, чтобы она звучала как молитва, и чтобы технические трудности (а древние распевы очень сложно изложены у композитора) не были заметны для тех, кто находится в храме. Все зависит от характера исполнения».²

В тоже время многое зависит от духовных традиций и от уровня духовной культуры. У католиков иной тип святости и несколько другая духовная культура, где допускается открытая эмоциональность и даже экзатичность в музыке, особенно в современных духовных песнях и песнопениях молодежи, исполняемых под гитару. В Православии совершенно другой тип святости. Он исходит из смирения, безмолвия, победы над собой. Наша традиция основывается на восточных византийских корнях Иисусовой молитвы и Добротолюбия. Раньше всенощное бдение продолжа-

¹ Орлова Е. В., Отец Николай Ведерников — творческий портрет. В: Музыка. Экспресс-информация, Вып. 1: Духовная музыка и современная культура.— М.: 1991, сс. 8–11, 29–30.

² Там же, сс. 8–1, 29–30.

лось всю ночь. Теперь оно значительно сокращено, но все апостольские традиции в Православии сохранены, и поэтому мы, православные, так дорожим иконами, древними распевами.

Существуют разные уровни духовности, разные этапы духовного роста человека и различные формы эмоционального постижения мира и прославления Бога, как это происходит у детей. Например, если негры, арабы кричат, свистят и танцуют во время христианского богослужения и даже при нисхождении благодатного огня с неба в Пасхальную ночь, то у славянских и других народов, исповедующих православные формы прославления Бога, формы проявления радости более сдержаны. Многие святые в постоянном подвиге молитвы и духовного совершенства приходили к безмолвию. Музыка для молитвы им становилась не нужной. Тем не менее, музыка — это зеркало, отражающее наше состояние, которое мы испытываем от земной жизни. Уровень духовности искусства и его исполнителей — художников, музыкантов, певцов указывает на их отношение к Богу.

Известно, что старец Нектарий, в первые годы своей пустынножизни часто увлекался классической музыкой, особенно любил слушать Моцарта. Затем, по ходу духовного совершенствования музыка для него уже не имела особого значения. Но в нашей жизни серьезная музыка, особенно в единстве со словом и при ведущем значении словесного текста крайне необходима, так как она настраивает на духовное восприятие и понимание учения о Царстве Божьем, на молитву. Однако, одухотворенность, благодатное состояние приходит не сразу, а в процессе труда и молитвенного подвига. Здесь целью и средством не является экстаз, культовая медитация или магическое пребывание в какой-то отрешенности, достигаемой, как правило, колдовским способом. Наоборот, классическая музыка и особенно, церковная музыка и пение отличаются достаточной строгостью. Музыка в церковном пении очень сдержанно поддерживает словесный текст, подчиняясь всем его ритмическим, динамическим, смысловым и другим изменениям и в этом ее главная задача.

17.4. О преимуществах духовных художников, писателей, музыкантов и певцов перед светскими

Конечная и последняя цель музыки, — слушание славе Божьей и освящению духа.

И. С. Бах (1685–1750),
немецкий композитор и органист

Интерес духовных писателей и их слова перейдут с ними и их читателями и слушателями за пределы здешней жизни, и будут их сокровищем и за гробом.

Св. Иоанн Кронштадский

Святой праведный Иоанн Кронштадский предостерегал писателей, поэтов и других творческих, талантливых людей и советовал им поднять голову вверх и посмотреть чуть выше и дальше земных интересов и земной славы. Поэтому поводу он писал: «Мирские писатели обращаются мыслью и словом в предметах только земных — интерес и их, и их читателей с здешнею жизнью кончится: туда он не перейдет, а интерес духовных писателей, их слава перейдут с ними и с их читателями и слушателями за пределы здешней жизни и будут их сокровищем и за гробом». А это означает, что все то, что посвящено светлomu и вечному, освящается для вечности, а то, что посвящено земному, приходящему, ради славы и денег, все погибнет, если даже имеет огромный успех. И далее Иоанн Кронштадский продолжает: «Для земной сферы ваши мысли и ваши сердца, писатели светские, не возносятся, но витают только в пределах тленного и преходящего, тут им и конец — слава ваша мгновенна. Познайте, что есть бесконечная область невидимого мира, светоносная, святая, безгрешная, праведная, не проходящая, вечная... Вспомните в Евангелии Марию, избравшую благу часть, которая не отыметя никогда» (Лук. 10.42).

Эту благу часть возможно получить в том случае, если часть своих усилий и таланта каждый духовный писатель, художник, певец, дирижер, посвятит не только земным, но и небесным целям ради своего спасения и спасения

других. Поэтому хорошо иметь талант, но не менее важно правильно им воспользоваться. **Святой Игнатий Брянчанников** писал некому игумену Антонию, который любил заниматься внебогослужбным поэтическим творчеством: «Признателен вам за то, что Вы захотели познакомить меня со стихотворениями Вашими, с Вашим прекрасным талантом... Все дары Бога достойны уважения. Дар слова, несомненно, принадлежит величайшим дарам. Им уподобляется человек Богу, имеющему свое слово, Божественная цель слова в писателях, во всех учителях — наставление и спасение человеков». И далее святитель Игнатий призывает устремиться к этой цели посредством имеющегося таланта: «Возложите на себя иго этой цели, как обязанный, в свое время, представить отчет в данном вам таланте Подателю его».

Так думали и творили писатели, поэты, композиторы и золотого века в христианской письменности (IV век). Это было славное время, когда Христианство включилось в культуротворчество и восторжествовало над языческой культурой. Христианство, как культура опиралась на лучшие формы и приемы античного искусства. Св. Игнатий Брянчанников приводит пример: «Святитель Григорий Богослов писал стихами с возвышенною глубокою, благочестивою целию: доставить христианскому юношеству чтение и образцы поэзии, сделать для них ненужным изучение языческих поэтов, дышащих сладострастием и богохульством». Было бы, хорошо, чтобы современные писатели, поэты, композиторы и исполнители, поступали также, когда в мире образовалось множество различных конфессий, запрещенных сект, втягивающих молодежь ложной пропагандой и еретическим творчеством.

Для достижения положительных результатов в творчестве, — пишет святитель Игнатий Брянчанников, — от человека требуется труд покаяния, молитва, самосовершенствование и аскетизм: «Возложите на себя труд достигнуть этой цели. Займитесь постоянно, смиренно, устранив от себя всякое разгорячение, молитвою покаяния... Из нея почерпайте вдохновения для писаний ваших». Этим путем шли многие

представители аскетического творчества. Например, хранитель Иверской, Монреальской Мироточивой иконы Иосиф Муньос, убитый в 1997 году, рассказывал: «У меня был талант и я решил этим талантом служить Церкви...»¹ Роль христианского художника, в том числе и музыканта исполнителя, певца Иосиф охарактеризовал следующим образом: «С ранних лет я понял, что музыка придает очарование вещам, преобразая их внутреннюю суть. Художник, предстая реальности мира, способен достичь сущности (ядра), тайны этой реальности. Художник создает видимые формы того, что не доступно простым смертным. В видимой простом оком наружности вещей присутствует только малая часть их глубокого содержания.»²

Таким образом, главная задача каждого творческого человека — художника, певца, дирижера — открыть миру свет христианства через все области земного бытия, показать его истинную Красоту и Добродетель. По мнению святителя Григория Нисского, каждый талантливый человек, в том числе художник, поэт, певец наиболее тонко чувствует и живо воспринимает лучи этой Красоты и поэтому призван быть проводником Ея в мире семь... Отвержение этой Божественной Красоты, идущей от православного христианства, грозит человечеству полным духовным разложением, потерей нравственных ценностей и идеалов.

¹ Все цитаты из книги «Монреальская Мироточивая икона и брат Иосиф», Монреаль–Москва, 2003 год.

² Инок Всеволод. Искусство вечное и невечное или ради чего мы творим? В: «О хранительство». Сб. статей.— М.: Паломник, 2004, сс. 166–174.

17.5. Роль классической и церковной музыки и пения в духовно-нравственном воспитании детей, подростков и юношества

Музыка способна или облагораживать и ли разлагающе воздействовать на наше поведение.

U. S. Bothias,
музыковед VI века

Светская музыка, хотя и размышляет о божественных образах, как бы в третьем лице, все же не оставляет молитвенной настроенности...

В. В. Медушевский,
музыковед, профессор
Московский консерватории

Классическая музыка и пение возбуждает у школьника или взрослого человека жажду высшей жизни, которую еще может дать только богослужбное пение Православной Церкви. Пр. Иоанн писал о том, что веяния благодати могут исходить также и от светской классической музыки и пения.

В современном хаосе жизни традиционная русская духовная и классическая музыка все-таки ориентированны на развитие высоких идей. Эти направления, как стволы одного дерева, возвышаются и тянутся ввысь и преобразовывают людей, воспитывают у них те качества, которые необходимы для их душевного и духовного благоустройства.

Классическая, как и духовная музыка и пение, имеет способность направлять волю человека к добру, раскрывать красоту и гармонию окружающего мира. Композитор, наделенный талантом, всегда стремится от земного к возвышенному.

Преподобный старец Оптинский Варсонофий о светских художниках говорил следующее: «У художника в душе всегда есть жилка артистизма, и чем выше художник, тем ярче горит в нем огонек религиозного мистицизма... Лучшие писатели наши стремились к Богу, хотя теперь как-то забыли об этом,

теперь студенчество ничего не читает, не пишет, не имеет понятие ни о Шекспире, ни о Пушкине, а они могли бы поднять их над будничной, серой, обыденной жизнью и привести к Богу».¹

30 июля 1911 года в одной из бесед преподобный Варсонофий уже непосредственно говорит о классической музыке и возвышенным слогом повествует о том, как в Апокалипсисе апостол Иоанн изображает рай в виде великолепного града на двенадцати основаниях и, при этом, замечает: «В своем стремлении к этому граду (городу) Господню душа, иной раз, находит утешение в музыке. Я в миру любил серьезную музыку, Бетховена, Шуберта. Иду как-то с концерта. Встречается знакомый и спрашивает:

— Откуда Вы идете и отчего Вы такой радостный, торжественный?

— На концерте был. Что за чудная музыка! В какой восторг приводит она душу!»

«И он не солгал мне», — замечает старец Варсонофий. Однако, далее старец Варсановий говорит своему знакомому, что есть еще высшие восторги. Сходили бы Вы вот к такому-то, он Вас введет в иную область, в область восторга молитвы.²

Действительно, все слагаемые классической музыки благотворно воздействуют на душу человека, побуждают в нем высокие мысли и чувства, сострадание и любовь к ближнему, произвольно и ненавязчиво приучают слышать заботы других людей, устанавливают гармонию в человеческих отношениях, что характерно для Православия. Обладая живой эмоциональной и исторической памятью, классическая музыка помогает пробуждать у людей чувства патриотизма, любви к своему Отечеству, что, к сожалению, стало заметно утрачиваться современной молодежью и даже взрослыми.

Интересные рассуждения **святителя Феофана Затворника** о светской литературе, которые можно отнести к музыке

¹ Беседы старца Варсонофия Оптинского с духовными детьми. — М., 1995, сс. 64–66.

² Там же, с. 52.

и пению. Ибо ноты партитуры — это те же буквы, слоги, слова, но записанные музыкальным языком. По этому поводу он пишет, что «книги с человеческими мудрованиями могут питать дух. Это те, которые в природе и истории указывают нам следы премудрости, благодати, правды и многопочтительства о нас помышления Божия. Такие книги читайте. Бог открывает Себя в природе и истории так же, как и в Слове Своем. И оне суть книги Божии для тех, кто их умеет читать».¹

В отношении музыки и пения это следует понимать как необходимость избегать того, что действует разрушающе на духовную устойчивость человека, вносит в душу смущения, вызывает агрессивные настроения или, напротив, депрессию. В таком случае возникает вопрос: как правильно выбрать классические произведения для чтения, слушания или исполнения. Не секрет, что в широко трактуемом ныне классическом наследии за маской благочестия, часто скрываются ложные опусы, увлекающие нас не на истинный, а на порочный путь. Святитель Феофан Затворник и в этом случае дает ценный совет: «Положите такую приметку: когда, находясь в добром духовном настроении, станете читать с человеческими мудрованиями книги, и то доброе настроение начнет отходить, бросайте эту книгу. Это — общий для вас закон».²

Применительно так же в классической и духовной музыке здесь необходима опора на те художественные образцы, на тот вокально-хоровой репертуар, который в минуты малодушия, безволия и отчаяния укрепляет, поддерживает и помогает нам выйти из порочных страстей. Не случайно с помощью классической и народной музыки и пения в разные эпохи и у разных народов осуществлялось воспитание человека, формировались его личностные и духовно-нравственные качества. Светская классическая и духовная музыка — это своего рода два крыла способных поднять и вознести человека к тайнам жизни, души и духа, положительно преобразовывать его духовно-нравственное состояние.

¹ Феофан Затворник, святитель. Советы православному христианину и комментарии. — М., 1994, с. 182.

² Там же, с. 182.

В связи с этим, обучение и воспитание должно основываться на изучении классических и церковных песнопений Русской Православной Церкви, т. к. еще неокрепшее сознание детей, и подростков окажется в плену массовой антикультуры, которая разлагает человека и вводит в бездну буздуховного существования. Правильно организованное и духовно ориентированное музыкальное воспитание дает возможность оградить и очистить ум, слух и направить их в сторону веры, любви и правды.

Преподобный Иоанн Лествичник говорил: «Отцы определили, что псалмопение — оружие, молитва, стена».¹

Находясь на «передовых рубежах» музыка классическая, как и духовная, столь же непримиримо отвергает дьявольские соблазны, козни и одичание человека в обществе. Об этой духовно-нравственной мировой болезни, опасности, нависшей над миром, предупреждает **архимандрит Иоанн (Крестьянкин)**: «Други наши, если мы и теперь не восчувствуем грозящей нам опасности духовного одичания человеческого, теряющего постепенно образ и подобие Божие, если не приостановим процесс богоотступничества и утери веры в семях своих, в себе, то близок срок, когда осуществляться слова Христа Спасителя: ...Сын Человеческий пришедший, найдет ли веру на земле?» (**Лк. 18:8**). Кроме того, несмотря на возможный технический прогресс, человечество из-за экологии, падения рождаемости и нравственного разложения будет на грани физического самоуничтожения и вымирания.

Находясь на социальном и духовном служении, воспитатель, педагог-музыкант, регент или певчий хора XXI столетия должен понимать, что спасти и воспитать молодое поколение от духовной гибели и морально-нравственного разложения, можно только на образцах настоящей серьезной, а не «фальшивой» музыки.

В связи с вышеизложенным хочется задать вопрос вслух. А что делается каждым из нас — педагогом, родителем, регентом? При нашем храме св. первопрестольных апостолов Петра

¹ Игнатий Брянчанинов, святитель. Письма о подвижнической жизни.— М., 1995, с. 128.

и Павла (г. Бэлць, Молдова), где есть Воскресная школа, три взрослых действующих хора и один детский (дети до 12 лет), проводится работа и по морально-нравственному духовному воспитанию детей, подростков и молодежи. Это беседы поучительных духовных наставлений педагогов воскресной школы, священников, включая и настоятеля храма. Скрупулезно учитывается возраст детей: младшая группа, средняя, старшая и взрослая, начиная с 16–18 лет и старше. Каждое воскресенье проводятся духовные беседы со взрослыми слушателями, прихожанами храма и всеми желающими. В конце беседы слушатели задают вопросы, интересующие их, включая проблему духовно-нравственного и музыкального воспитания школьников.

Очень эффективны кратковременные наставления и беседы регента с хористами во время репетиции, общения в быту и т. п. Здесь большое значение имеет:

1) исполняемый репертуар церковных песнопений и комментарии регента о содержании и значении данных произведений в богослужебном пении;

2) знакомство и общение регента с родителями певцов детского хора, их родственниками, педагогами общеобразовательной школы, колледжа, где возможно учится тот или иной хорист: каковы его увлечения в свободное время, какую музыку он слушает, как проводит час досуга и т. п.

17.6. Об опасности пения и слушания попсовой и рок-музыки в детском и юношеском возрасте

Эстрадная музыка — бездуховно душевна, убажжает плоть и похоти человека...

В. В. Медушевский,
профессор Московской консерватории

Рок всегда был дьявольской музыкой.

Давид Бови,
звезда рока

История эстрадной музыки показывает ее неуклонное духовно-нравственное падение и «почернение» (В. Медушевский). За последние 200–250 лет это падение усилилось. Ведь

раньше так же была развлекательная музыка, но она не была столь губительной для душевного и умственного состояния человека как сейчас. И. С. Бах помимо Страстей тоже сочинил «Шутку», но она ничего общего не имеет с современной эстрадной музыкой. К тому же, композиторы того времени стремились не так развлекать своими сочинениями как благородно воздействовать на ум и души людей. Известны слова Генделя: «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился сделать их лучшими» (Ромен Ролан, 1987). Само слово «развлечение» походит от французского слова «дивертисмент» (divertissement — развлечение). В операх и балетах дивертисментами называли вставные номера или сценки, не связанные с сюжетом произведения. Таков, например, дивертисмент (серия танцев), которым заканчивается балет П. И. Чайковского «Щелкунчик». Дивертисментами называли веселые оркестровые сюиты (дивертисменты Гайдна, Моцарта), произведения для фортепиано в четыре руки Ф. Шуберта, например «Венгерский дивертисмент». Таким образом, если и существует некоторое родство развлекательности дивертисмента XVIII века, то больше «по плоти, но не по духу» (В. В. Медушевский). Потому что развитие композиторского и исполнительного искусства двигалось по ступеням уступчивости, о котором писал еще Салтыков-Щедрин. Высокие идеалы постепенно сокращались, нравственная планка опускалась под видом подобных советов: «по возможности и в пределах данных требований» «разрешить хоть что-нибудь и т. п.». Наконец, духовно-нравственные идеалы сократились до уровня «сладких животных инстинктов», которые стали «править миром» в противовес серьезному классическому искусству. Следовательно, в действиях толпы, которая после рок-концерта бессмысленно бьет железнодорожные вагоны или избивает прохожих, морально здоровые, серьезные люди усматривают момент зомбированности и духовно-нравственного разложения.

Известно, что пение, особенно классических и церковных произведений, как никакой другой вид искусства, является высочайшим носителем духовности и нравственности.

«Мелодия слов была словом духовной гармонии души», — говорит Афанасий Великий.

И хор, исполняющий духовные песнопения, обязан донести до прихожанина храма высокий уровень нравственности. А нравственность, как мы знаем, — это одна из проявлений духовности, без которой не может развиваться и существовать человечество.

Священное Писание поощряет пение душевно-искреннее, стройное, спокойное, молитвенно-настраивающее. «Назидайте себя псалмами и славословиями и песнями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу», — говорит **апостол Павел (Еф. 5:19; Кол. 3:16)**.

Если задать себе вопрос: «Вся ли музыка и пение способны вызывать у человека добрые чувства, хорошее настроение и благотворно, духовно-нравственно влиять на человека и лечить его душу, то окажется, что это далеко не так!». В этом смысле, музыку можно подразделить на хорошую и плохую. Если классическая и церковная музыка способны вызывать самые благородные, возвышенные и даже молитвенные чувства у человека, то некоторые жанры легкой музыки, включая порнографическую попсу и тяжелый рок, способны провоцировать на самые порочные и темные желания. Аристотель (384–322 до Р. Хр.) в своей «Политике» писал, что «влияние музыки настолько велико, что разные ее формы жанры можно классифицировать соответственно их влиянию на характер человека».

По данным современной медицины классическая и церковная музыка очень благотворно влияет на работоспособность и на физическое и духовное выздоровление человека. Музыка по словам музыкального терапевта Кливланда Dofonie Lane «в больнице так и дома является мощным средством лечения молодых и престарелых». По словам бывшего директора Истмонской музыкальной школы «Музыка — это особенно трудно уловимое искусство, обладающее неисчислимыми эмоциональными коннотациями (от лат. *Con* — вместе и *noto* — обозначаю, отмечаю). Музыка состоит из многих элементов, и, в соответствии с их пропорцией, она может успокаивать или ободрять, облагораживать или вульгаризировать,

располагать к медитации или к буйству. Она — мощная сила, как для добра, так и зла» (USA Today, 11 окт. 1985.).

Из Библейской истории мы знаем, что когда царь Саул буйствовал, то придворные вызывали во дворец отрока Давида, чтобы тот играл на гуслях для царя. Нежные мелодические звуки успокаивали Саула, поднимали ему настроение и он опять приходил в нормальное состояние. Позже Давид, став царем в Израиле, ввел в богослужebное пение псалмы и учредил при Иерусалимском храме должности регулярных певцов и музыкантов. Пользуясь большим успехом, псалмы Давида стали неотъемлемой частью не только Ветхозаветного, но и Новозаветного христианского богослужения. Многие псалмы Давида в обработке русских церковных композиторов, наряду с другими песнопениями, продолжают украшать богослужения многих православных храмов и в настоящее время.

В отличие от церковной, современная попсовая вокальная и инструментальная музыка, включая рок-н-ролл, «тяжелый металл» и другие течения производят на слушателя противоположное действие, приводя спокойных людей в состояние, ажиотажа, злобы и сексуальной распущенности.

Разумеется, что в православном храме не может быть эстрадной развлекательной музыки или «тяжелого металла». Однако, многие дети, подростки и молодежь старшего возраста, включая и певчих хора, слушают такую музыку дома, пусть не всегда преднамеренно и осознанно: через телевидение в качестве рекламы, кино, видеофильмы, интернет, через школьные мероприятия, дискотеки. Все эти музыкальные впечатления переносятся в храм и сказываются на поведении и молитвенности пения хористов, а следовательно и на прихожан храма.

Чтобы убедиться насколько вредно слушание пошлой попсы и ряда течений рок-музыки, следует вспомнить высказывания многих педагогов-музыкантов и самих авторов этой музыки за последние 15–20 лет, особенно с появлением Интернета. Так, один учитель, имеющий большой опыт в работе с трудными подростками, утверждает: «В течение моего многолетнего руководства (counseling) молодыми людьми я постепенно сталкиваюсь с проблемами влияния

на них музыки. В поступках молодых людей я неоднократно наблюдал отражение морального поведения их музыкальных кумиров. Многие люди обнаруживали свою полную преданность им в употреблении их специфических выражений, и в подписях на книгах, названий их песен, и в украшении спален их фотографиями, и слушанием в автомобилях их громкой музыки, и в одежде, которую они надевали». ¹ Родители, педагоги общеобразовательных школ, лицеев должны понимать, что видеорок, и даже «безвредная» попсовая музыка, ее концерты и издаваемые журналы — *это мощная проповедь*, которую жадно впитывают школьники и молодежь старшего возраста.

Слушая современную попсу или рок-музыку молодое поколение неосознанно развращается и духовно и физически. 3-го августа 1991-го года музыканты группы «Motley Crue» признались в своем распущенном поведении, которое стало обычным для них. Их жизнь скатилась на такой скотоподобный уровень, что они, в конце концов, со всей очевидностью поняли, что им надо выбрать одно из двух: или изменить свой образ жизни, или готовиться к смерти... К сожалению, школьники не понимают этой завуалированной, скрытой опасности и считают, что та попсовая или рок-музыка, которую они слушают, — безвредна и не имеет никаких духовно разрушительных последствий.

Интересное мнение о названных жанрах музыки высказал известный скрипач, профессор Московской консерватории Юрий Башмет. Так, в одном из теле-интервью (2008) он сказал, что если музыку условно перевести на язык любви, то вывод будет таков: «Классическая музыка — это великая одухотворенная любовь. Джазовая музыка — это реальная, бытовая любовь, а попса — это секс». И с этим мнением нельзя не согласиться. Такова, к сожалению, реальность. Дети, подростки и даже взрослые молодые люди непроизвольно становятся жертвой целенаправленного морального насилия через попсовую и рок-музыку, несущуюся с экранов телевизоров, подмостков сцены или получаемой ее через Интернет.

¹ In. Media Update. Nov, dec., 1989, pp. 2–3.

О душевной и умственной опасности такой музыки, несущей морально-нравственное разложение личности, предостерегал **святитель Иоанн Златоуст** (конец IV – начало V века). Он говорил: «От мирских песен могут произойти вред, гибель и много других зол, ибо все то что есть в них дурного и безнравственного проникая в душу, расслабляет ее и развращает. Напротив, духовные песни доставляют великую пользу, великое назидание, великое освящение и служат руководством ко всякому любомудрию, потому что и слова их очищают душу, и Дух Святой скоро нисходит в душу, поющую эти песни». И далее продолжает св. Иоанн Златоуст: «где развратные песни, там собираются бесы, а где песни духовные, туда нисходит благодать Духа и освещает уста и душу».¹

В настоящее время, пользуясь авторитетом законной развлекательной индустрии, поп и рок-музыка преподносит детям и молодежи на серебряном блюде ту пошлость, против чего предупреждали их родители и объясняли что это им еще рано... Никогда в прошлом не существовало музыки и других видов развлекательных искусств, так явно направленных на соращение детей, подростков и юношества. Слова многих песен даже, казалось, «безвредной» развлекательной попсы, прямо или косвенно описывают акты удовлетворения половых желаний и преподносят все это как естественное и законное. Если разбирать данные направления такой музыки, мы видим, что многие звезды рока и попсы занимались и занимаются оккультизмом, колдовством, и даже сатанизмом. На сцене они используют пентаграммы с острием, торчащим вниз, черепами, изображениями головы рогатого козла, перевернутыми крестами и другими символами сатанизма. Любители музыки «тяжелого металла» не редко носят на себе амулеты с сатанинскими символами. Название «zoso» обозначает трехголового пса, сторожащего у ворот ада, слово «NATOS» – это имя сатаны, написанное наоборот, изображение «11 согни» – с выдвинутым указательным пальцем и мизинцем, является символом сатаны.

¹ Святитель Иоанн Златоуст. Избранные беседы. – Краматорск. Изд. ЗАО «Тираж-51», 2001, сс. 15–19.

Таким образом, если раньше даже легкая, развлекательная, а также классическая музыка была направлена на воспитание молодежи, чтобы вызывать возвышенные и благородные чувства и даже молитвенное настроение, то теперь все это стало по-другому. Классическую музыку с экранов телевизора почти убрали, особенно в странах СНГ. А раз дети и подростки серьезной музыки не слушают, не знают в достаточной мере, то они ее и не любят. Взамен этому они стали «главными потребителями современной развлекательной музыки». Многие из таких слушателей не вникают в значение слов и намеков, о чем там поется, тем более когда это иностранный текст. Также не всегда понимается сатанинская или другая развратная символика, нередко сопровождающая такую музыку и пение. Все это оставляет шрамы на психике молодого слушателя. Обидно, когда такой музыкой, по незнанию, беспечности и неопытности увлекаются еще пока духовно неиспорченные дети и подростки, включая и тех, кто ходит в православный храм и поет в церковном хоре. Таким родителям и их детям, а так же учителям, закрывающим глаза на полную деградацию и духовно-нравственное состояние детей и юношества, в результате получаемой информации через телевидение и Интернет, можно ответить словами святого праведника Иоанна Кронштадского: «Если звуки навевают на душу твою чувства тихие, целомудренные, святые — слушай и питай ими душу, если же через них вливаются в душу твою страсти, — оставь слушать, брось и тело, и дух музыки».¹

В роке, как известно, преобладает экстатическое начало, а, следовательно, такая музыка не может быть лучшим средством приобщения к миру Духа. Из Библии мы знаем, что великий псалмопевец Давид танцевал перед ковчегом («скакаше», играя), пел в сопровождении инструментов. Трудно в наше время себе представить, как он пел и играл, но ясно то, что это было состояние радостного духовного восторга. Однако, духовный восторг от прикосновения к святыне — это не чувственный восторг, не экстатическое состояние, получа-

¹ Проснись, душа... Избранные советы и наставления святых отцов на все случаи жизни.— Тернополь, 2009. с. 314.

емое с помощью музыки и танца (как у дервишей), которое характерно для некоторых восточных религий. В православной традиции экстазы и всякие душевные надрывы, надломы не практикуются. И даже в Ветхом Завете глубоко религиозные люди, воспитанные в иудействе, знали, что с Богом слиться невозможно. По мнению отца Александра Меня: «Человек Востока, который думает, что он, переживая экстаз, уже слился с Абсолютом, находится в заблуждении. Он лишь соприкасается к этому, ибо в недрах Божества кипит вечный огонь, который все растворяет в себе. Между Творцом и тварью лежит бездна между абсолютным и условным. Ее нельзя перепрыгнуть не логически, не бытийственно...»¹

Вопросы о морально-нравственной разлагающей способности современной попсовой и рок музыки постоянно поднимаются видными исследователями, музыковедами, педагогами. Так, профессор В. В. Медушевский пишет, что современная эстрадно-попсовая музыка (если ее можно назвать музыкой) служит для ублажения плоти и похоти человека. «Из нее никогда не подымутся возвышенные и сильные тяготения к чистоте, свету и святости жизни, к спасательной для человека красоте. Эта способность оплотнять в звуках энергию духа — неперемнное свойство серьезной музыки в ее исторической и онтологической связи с богослужебным пением Церкви».²

Нельзя не заметить некоторые нарушения и попустительства со стороны дирекции общеобразовательных школ и учителей музыки, в них работающих. Многие из них, вопреки учебным программам, делают акцент не на серьезную классическую музыку, а отдают дань моде — слушанию и пению попсовой музыки. Очень правдиво высказался по этому поводу упоминаемый нами профессор В. В. Медушевский: «Если мир купается в океане музыкальной пошлости, то нужно ли этому учить еще и в школе». Это касается и других музыкальных учебных заведений, где открывают отделения «эстрадной»

¹ Орлова Е. В., там же, сс. 8–11, 29–30.

² Медушевский В. В., Духовные акценты в содержании музыкального образования. В: «Теория и методики музыкального образования детей». — М.: Флинта, Наука, 1998, сс. 261–289.

музыки, отодвигая этим классическое музыкальное искусство на второй план. Поэтому, задача педагогов-музыкантов специальных общеобразовательных школ, а также хоровых дирижеров и регентов всячески пропагандировать и разъяснять школьникам и молодежи об идейной содержательности и значении классической музыки для музыкально-певческого и духовно-нравственного воспитания и развития человека любого возраста; что классическая вокальная музыка имеет много общего с церковным пением в православном храме.

«Здоровая», легкая, развлекательная эстрадная вокальная музыка, казалось бы, имеет право на существование и было бы удивительно, чтобы молодежь, особенно дети и подростки, вовсе ею не интересовались, — говорил в свое время Д. Б. Кабалевский. Однако, такая музыка не должна быть единственной, а тем более исполняться и преподноситься слушателю с подмостков сцены и с экрана телевизора в виде пошлости и морального насилия.

Здесь уместно вспомнить предостережения святителя Игнатия Брянчанинова, который писал: «Какой страшный ответ дадут те, которые обратили средства назидания (поэзию, музыку, пение) и спасение в средство развращения и погубления». ¹

Поэтому правильно организованное музыкальное воспитание дает возможность очистить слух, дабы он был способен внимать голосу правды, любви и веры. Находясь в своем ряду, музыка духовная в содружестве с музыкой классической отвергает дьявольские соблазны, животные инстинкты, козни, одичание и изживание всего человеческого в самом обществе. В настоящее время, как мы видим, это угроза реально нависла над миром, особенно над молодым поколением. Поэтому каждый воспитатель, музыкант, педагог, регент должен с высокой ответственностью и с любовью нести людям правду знаний, «духовно-здоровую», серьезную музыку и при этом не забывать: кто имеет большой талант певца, художника, воспитателя, регента, с того и больше спросится!

¹ Из письма Епископа Игнатия Брянчанинова от 11 августа 1864, № 108. Архив Изд. Свято-Троицкого монастыря, — Джордан Виль, США.

Можно ли через поп и рок-музыку прийти к Православной вере?

Однозначно ответить на этот вопрос не просто, но практика показывает, что бывают различия, бывают и исключения. Все мы помним слова Н. В. Гоголя, что классическое и народное искусство является ступенькой к познанию Бога. Следовательно, можно допустить, что в отдельных, редких случаях, некоторые жанры легкой развлекательной музыки, могут сыграть свою положительную роль.

Так, одна прихожанка храма считает, что некоторые рок-песни как «Серебро Господа моего», «Орел», «Телец и Лев», «Движение в сторону весны» и другие помогли ей прийти к Православию.

Известны труды и положительные результаты в этой области дьякона Кураева, который через постоянное общение с рок-музыкантами многих из них привел к храму, к Православной вере.

Иеромонах Сергей (Рыбко) рассказывает, что прихожанка его храма пришла к Богу после того как прослушала рок-оперу «Иисус Христос суперзвезда». Но не от самой рок-оперы, а от того, что, будучи духовно неподготовленной, она стала задумываться о неземной жизни и решила взять в руки Евангелие. Прочитав его, она стала ходить в храм.

Также о себе рассказывает сам иеромонах Сергей, который тоже пришел к Богу через рок-музыку, через песни Андрея Макаревича, где звучали прямые цитаты из Евангелия. Будучи противником советской действительности, «светлого будущего коммунизма» иеромонах Сергей стал стремиться к Богу, но через единственный путь существовавший для него в то время, через рок музыку, через песни «Машины времени». Однако, сейчас, — говорит иеромонах Сергей, — слушать эти песни, как и рок оперу «Иисус Христос Суперзвезда», я бы не стал.¹ Ибо в музыке и в текстах такого рода есть много фривольных вещей, которые, скорее, закрывают путь к Божественной истине и вере.

¹ Иеромонах Сергей (Рыбко). Современная культура: сатанизм или богоискательство? — М.: Изд-во им. Св. Игнатия Ставропольского, 2002, сс. 70–80.

Детям и молодежи важно помнить слова святителя Иоанна Кронштадского (1829–1908), который говорил: «Не обольщайтесь мелодичными звуками инструмента или голоса, а по впечатлению их на душу или, по словам узнай каков дух их...» Только при таком, правильно ориентированном воспитании, при акустической и духовной гигиене слуха, можно выработать правильное, понимание и навык критического отношения к различным жанрам музыки и пения.

Глава XVIII.

Особенности исполнения и восприятия церковного пения

О проблеме быстрого и невнятного пения и чтения

Невнятная служба — почти что колебание воздуха.

Преподобный Федор Санаксарский

Нередко от прихожан храма можно услышать такие слова: «Поют так быстро, что не понятно ни одного слова, сплошное бормотание».

Ответ прост — желание хористов и регента побыстрее закончить службу. Но если это еще возможно и как бы допустимо на небольшие праздники, то в субботние, вечерние и утренние воскресные службы, а, тем более, на двенадцатые праздники это крайне неприемлемо. Но, к сожалению, не всегда так бывает. Нам приходилось слышать любительские и профессиональные хоры, поющие почти все произведения (за исключением таких песнопений как «Херувимская песнь» и «Милость мира») в достаточно быстром темпе. Некоторые регенты оправдывают это тем, что в быстром темпе легче удержать строй хора, чистоту его интонации. В этом есть доля истины, потому что активизация темпа и дикции активизирует мышечно-слуховую моторику певцов и тем самым интонация удерживается несколько легче. Однако, при этом, падает разборчивость слов, несколько обедняется тембр хора, а само исполнение порождает некоторое однообразие. Эта невыразительность и, самое главное, из-за своей невнятности, словесный текст и все богослужение не могут быть качественно восприняты прихожанами храма.

«Мы привыкли к непонятице, — пишет Игумен Силуан (Тухманов), — считаем ее в порядке вещей, не говорим совер-

шением службы, лишь в лучшем случае стремимся отбубнить уставную службу, да еще и похвалится друг перед другом: «А у нас канон на 14!» — «А у нас стихиры на 10 и кафизмы все!». Забыли заветы преподобного Федора Синакарского, справедливо считавшего быстрюю непонятную службу почти, что колебанием воздуха». ¹ Т. е. количество вычитанных, невнятных и спетых стихир и кафизм, по учению святых отцов, не может быть зачтена и принята Богом, а следовательно, такие труды и исполнение священных текстов — почти бесполезны для певцов хора и для прихожан храма.

В связи с этим возникает вопрос: А как было раньше, и что можно улучшить в настоящее время?

Если обратиться к истории, не трудно установить, что пение в Византии и Древней Руси, которые, выйдя из еврейского храмового богослужения, наполняясь национальными особенностями Церквей по всему миру, выросла на основе простых народных напевов и монашеского обихода. Постепенно оно освободилось от оттенков светской музыки и стало звучащей иконой, занявшей достойное место в церковном Богослужении, наряду с славными творениями Дионисия и Рублева. Такое хоровое пение сформировалось в виде строго одноголосия и по восприятию не всегда благозвучно на слух. Главная его задача — раскрытие смысла словесного текста. Данный вид пения сформировался на основе поколения монахов и священнослужителей отличающихся молитвенностью и подвижничеством в духовной жизни. Разумеется, что подвижник, у которого главное в жизни молитва, будет больше заботиться о содержании песнопений, чем о благолепии внешней формы музыки и качества звучания хора. Музыка в таком случае, не должна закрывать смысл Богослужебного текста, как главного средства диалога с Богом.

В этом была главная задача существовавшего тогда знаменных и византийских распевов, по справедливости считающихся вершиной развития церковного пения в смысле его духовности и молитвенности. Такой вид пения не очень

¹ Игумен Силуан (Тухманов). О некоторых проблемах совершенного восприятия церковной музыки. — В: «Музыка в школе», № 4, 2003, сс. 60–63.

благоприятно воспринимается слушателем, воспитанным на партесном (многоголосном) пении, так как знаменные распевы не услаждают слух и не развлекают слушателя. Они предназначены только для храма и «живут» только в храме.

В противоположность такому пению стало католическое григорианское пение, отличающееся некоторой умиленностью, приятностью и представляет хороший фон для нешумного застолья, при котором можно даже слегка прослезиться, но не молиться. И здесь не только причина в латинском тексте, но и в настроении пения. Казалось бы умиление и даже несколько слащавое пение помогает человеку сосредоточиться, уйти внутрь себя, но никак не ощутить присутствие Божие. Такое пение самодостаточно и его можно слушать не только в храме, но и в быту, что нельзя считать его достоинством.

Существующее в настоящее время партесное, то есть многоголосное пение (пение по партиям) — прямое наследие западной григорианской музыки, ее итальянских и польских вариантов. И если формы древних латинских распевов почти изжили себя, особенно в период борьбы с итальянским композиторским засилием, все же суть их осталась: сделать пение музыкой (отодвигая слова на второй план), «развлечь» и «привлечь» прихожан храма приятными напевами и тому подобное. Кроме того, большинство регентов и их церковных хоровых коллективов стремится угодить прихожанам храма, чтобы им не было тяжело стоять в храме, да и чтобы самим поскорее освободиться, ускоряют темп церковного богослужения. Разумеется, что пение, чтение, возгласы не должны быть слишком медленными, затянутыми, а тем более с непредвидимыми паузами. От этого церковная служба тоже «разваливается», теряет свою церковную стройность, тождественность и благородство. Однако, и слишком быстрая, невнятная служба не улучшает положения и, по учению святых отцов и учителей церкви, не принимается Богом. Например, **Нил Мироточивый** считал, что как гнилая доска не нужна для строительства, так и никому не нужна «поспешная служба иерея...» В некоторых храмах сами прихожане толкают своими жалобами на поспешность проведения церковного богослужения, что, мол, мало времени, долго стоять, далеко идти домой и т. д.

Другой тип прихожан идут в храм ради удовлетворения религиозных потребностей¹, то есть, послушать пение, отдохнуть от мирских забот, но не молиться. Внутренний мыслимый зов таких прихожан можно сформулировать примерно так: «Все-таки я достойна спасения. В храм хожу, слушаю пение, грехов особых нет, есть еще хуже меня», а вот стоять на Богослужении долго не могу, и не привыкла. Поэтому «люблю, когда служба заканчивается побыстрее...»

Такие прихожане храма, разнеженные приятностью богослужения, уже не ищут Христа, не совершенствуются в молитве через чтение и слушание пения, а ходят больше по обязанности и привычке.

Каков выход из ситуации певца хора, регента и прихожанина храма?

Быть честным и искренним хотя бы перед голосом своей совести. Прихожанину — не быть зрителем-слушателем в храме, а певцам хора и регенту — не быть концертными исполнителями, стремящимся усладить своим пением прихожан храма. В храме важно не только отдыхать душой и духом, отвлекаться от повседневных мирских забот, но, как говорят святые отцы и Учителя Церкви, «сотрудничать с благодатью Божьей». Для этого, необходимо вникать в произносимый в храме словесный текст, будь в пении или чтении, заботиться об его осмыслении заранее. Просветительскую литературу найти сегодня не трудно.

Важно прихожанину храма искать не то место, где приятнее поют и не долго тянется служба, а где понятнее и молитвеннее поют, с чувством страха и покаяния. Как правило — это монастыри, храмы, духовные учебные заведения. Здесь отбираются и поются те произведения, которые наиболее органично вписываются в общий строй православной молитвы. Ибо понять церковное пение, можно только во время молитвы. А раз пение, по словам святых отцов, это двойная молитва, то внимательное слушание словесного текста прихожанами храма и четкое разборчивое произношение его хористами будет способствовать их общей молитве, а, следовательно, их духовно-нравственному совершенствованию.

¹ Игумен Силуан, там же.

Приложение I.

Из опыта работы с хором воскресной школы младшего и старшего возраста

При приеме в хор, прослушивание будущих хористов проводится с целью знакомства с их музыкально-певческими данными, а не для того, чтобы их отсеять. Обычно, после того, когда кандидат спел знакомую песню или попел упражнения, мы не всегда раскрываем результаты прослушивания.

Во-первых, первое прослушивание не сразу дает реальную, объективную оценку возможностей поющего. Во-вторых, если будущий хорист оказался музыкально не одаренный, «гудошник» или имеющий другие голосовые дефекты, но сильно желает петь в церковном хоре, (а это к удивлению часто бывает), то мы его определяем как бы в подготовительную группу. То есть, данный хорист во время пения хора стоит впереди той или иной хоровой партии и на простых песнопениях (чаще ектениях) подпевает закрытым ртом (на согласную «М»). На индивидуальных занятиях работаем с ним над развитием слуха и голоса, чтобы, со временем, он стал полноценным певцом хора.

Прослушивание — это прежде всего общение и определение отношения ученика к хору, к духовной музыке, а также выяснение, сколько поступает в хор талантливых детей, каковы их голосовые возможности, тип голоса и сколько «гудошников».

Результаты прослушивания можно сообщить будущим певцам: кто имеет яркий музыкальный слух, у кого какой тип голоса, в какой хоровой партии ему лучше петь и т. п. Певцу, неточно интонирующему отдельные звуки или «гудошнику», следует сказать, что при пении он делает ошибки, но, со временем, все наладится, если над этим работать.

Во второй половине журнала или специальной тетради можно отметить результаты первого прослушивания, а затем, по результатам последующих занятий, можно будет отмечать рост общемзыкального и вокально-хорового развития каждого.

Некоторых учеников мы записываем исходные вокальные данные на учебную магнитофонную кассету или диск с целью последующего сравнения через определенные промежутки времени: полгода, год, два и т. д., надеясь на положительный профессиональный рост каждого хориста, включая его технику пения и навыки исполнительства. В данной работе мы пытаемся описать не всю методику музыкальной и голосовой диагностики, а лишь ее основную суть.

Хор воскресной школы церкви свв. апостолов Петра и Павла (г. Бэлць, Молдова) по составу смешанный четырехголосный и разнообразный по возрасту. Общее количество певцов хора насчитывает от 25 до 35 человек. Возраст хористов колеблется

Фамилия, имя	Петров Сергей	Горбунова Оля
класс, возраст	12 лет	17 лет
интонация	почти «гудочник»	чистая
ритм	Допускает неточности	ритмичная
диапазон	3-и звуковая	до1-фа2
Тип голоса	близкая к альту	сопрано
Качество певческого голоса	Есть сыпь	звонкий, полетный
эмоциональность	эмоционален	Мало эмоциональный
Желание пения	Очень большое	умеренное
Личностные качества	общителен	«человек в себе»
духовность (оценочность)	мало знаком с лением духов. музыки	имсет опыт церковного пения и изучает его историю, слушает звуковые записи: диски, кассеты и т. д.

от 12–13 до 22–24 лет и старше. Хористов 13–14 летнего возраста примерно 8–10 человек.

Хористов промежуточного периода (13–15 лет), а также хористов так называемой подготовительной группы «гудошников» и не точно интонирующих (из-за дефектов голосообразования, не развитого слуха и т. д.) мы не освобождаем от хора, а отводим им роль «менее активных участников». Их задача слушать пение других хористов и тихонько подпевать, в первую очередь это касается, тех у кого происходит смена голоса, и участвовать в лишь самых простых песнопениях, наподобие малых ектений, занимающих минимальное количество певческого времени.

Состав хора состоит из хористов на $\frac{2}{3}$ не знающих нотной грамоты. Остальные участники — немного знакомые с нотной грамотой по учебе в музыкальной или общеобразовательной школе, но не настолько, чтобы петь по нотам. Хористов, хорошо знающих нотную грамоту, можно считать ведущими в той или иной хоровой партии, тем не менее, ноты из разучиваемых произведений во время пения держат в руках перед собой все. Такой метод помогает им лучше ориентироваться в пении. Каждый хорист видит куда идет мелодия — вверх, вниз, какова длительность ноты и т. д. Как правило, хористы, даже не знающие нот, таким способом намного быстрее выучивают произведения и, даже, достаточно сложные. При этом начинающим певцам хора лучше давать не партитуры, а хоровые партии, где четко выписаны слова и ноты. При разучивании произведения на хоровых репетициях по началу мы используем фортепиано. Проигрывание той или иной партии или игра всей партитуры помогает развивать музыкальность и вокально-гармонический слух хористов, их умение ориентироваться в нотном тексте, лучше интонировать звуки и грамотно выучивать произведение целиком.

Одновременно с работой над произведением с музыкальным сопровождением, исполняются песнопения без сопровождения (а саррелла), чтобы хористы развивали звуковысотный слух, привыкали к реальной обстановке богослужебного пения в церкви, где музыкальный инструмент не используется.

Репертуар хора очень насыщенный, по количеству за год насчитывается около 50–60 произведений. Сюда входят духовные песнопения известных композиторов Д. С. Бортнянского, С. А. Дегтярева, Н. И. Бахметьева, Г. Ф. Львовского, П. И. Чайковского, П. Г. Чеснокова, а также народные и авторские колядки, щедровки, обиходные песнопения знаменного распева, пасхальные песнопения. Кроме того, хором осваивается небольшой процент светских хоровых произведений для исполнения их в шефских благотворительных и просветительских концертах, на масленицу. В основном, это хоровые обработки народных песен, а также авторские произведения, предназначенные для хорового и сольного исполнения. Следует заметить, что данный репертуар, как и духовные песнопения, имеет большое значение в деле развития вокально-хоровых навыков хористов, и для развития их нравственной духовной культуры.

Он накладывает здоровый отпечаток на психику начинающего поющего, развивая его вкус, внимание, память, слух, обостряет способность к наблюдению и обобщению.

Для улучшения самоконтроля хориста, мы практикуем следующие приемы и методы:

1. Хористов со слабыми и средними голосовыми данными ставим по флангам хора, где уменьшается звуковое давление. Более сильные голоса ставим в центре хора.

2. «Гудошников» и певцов с неустойчивой интонацией ставим впереди хоровой партии, чтобы они слушали других и точнее пели под присмотром рядом стоящих хористов, уверенно знающих хоровой репертуар.

3. В праздники, при большем составе хора, увеличиваем расстояние между стоящими рядом хористами. Ибо увеличение расстояния до 1 метра уменьшает звуковое давление на ухо поющего в два раза и он лучше себя слышит и не форсирует звук.

Так же большое внимание отводим певцам младшей группы хора. Обычно, при пении, всех начинающих хористов мы ставим впереди, чтобы их меньше заглушали старшие хористы, и чтоб было легче регенту контролировать их пение.

Об участии хора в церковных Богослужениях

В церковных богослужениях, которые проводятся субботу вечером, с 17 до 19:30–20 и в воскресенье утром с 9 до 11 участвуют кроме хора воскресной школы еще два смешанных хора, которые попеременно поют божественные песнопения, разумеется в диалоге и в очередности с возгласами священника или дьякона. Следовательно, 2,5–3 часовая вечерняя субботняя и 2–3 часовая воскресная утренняя голосовая нагрузка хористов распределяется между двумя или тремя хорами, что облегчает возможные их голосовые переутомления.

Перед началом Божественной Литургии, мы с хором проводим получасовую репетицию. Это 7–10-минутная утренняя распевка, на которой голос постепенно «втягивается» в работу. Сначала 2–3 минуты упражнения «закрытым» ртом, на гласную «М» или «Н». Затем поются 4–5 несложных мелодических и гармонических упражнения (в виде кадансов или отдельных аккордных созвучий из произведений хора), а также отрывки из песнопений, которые планируется исполнять в этот день на Божественной Литургии.

Если кто-то по какой-либо причине не был на утренней распевке и пришел на службу сразу, ему предлагается пропустить 1–2 песнопения, пока не петь со словами, а подпевать лишь закрытым ртом, чтобы постепенно привести певческий голос в рабочее состояние после недавнего утреннего сна, а затем уже подключиться к пению всего хора.

В каждом храме формируются свои певческие традиции

В период с 1990 по 2000 год, когда реставрировались и открывались многие храмы, приходилось набирать в хор певцов различного возрастного состава. Это были ученики не только старшего возраста, выпускники общеобразовательных школ, но и дети младшего возраста. В ходе целенаправленной работы священнослужителей, воспитателей, преподавателей функционирующей воскресной школы при храме, проведением Рождественских утренников, туристических поездок по святым местам удалось привлечь много детей и молодежи. В храме участвует в богослу-

жении не один, а несколько хоров. В субботу на вечерней службе поют четыре хора: два взрослых, один детский (от 7 до 12 лет) и хор воскресной школы старшего возраста, который еще называют молодежным. Возраст его участников колеблется, от 15 до 24 лет и старше, а, точнее, до того времени, пока хорист или хористка не женится или не выйдет замуж. Семейных хористов, согласно сложившихся традиций, мы переводим в другой взрослый хор нашего храма. Последнее создает некоторую текучесть, если учесть, что многие уезжают после школы учиться в другие города. Тем не менее, даже и те, кто уехал и еще не обзавелся семьей, на каникулах всегда спешат к нам в хор, чтобы помочь своим друзьям и совместно поучаствовать в церковных богослужениях.

Кратко опишем особенности работы с хором данного возраста, который еще называют молодежным.

В поисках хориста

Прежде чем принимать певца в хор, нужно его найти, то есть подготовить таких кандидатов. Ведь не секрет, что во многих храмах нет молодежи вообще, а те кто даже сознательно или случайно зашел в храм, не спешат сразу в хор. Тем не менее, если такие желающие появляются, мы предлагаем им прослушаться. Первый музыкальный тест для них — спеть фразу из какойнибудь песни, чаще школьной или народной как например, «Во поле береза стояла». Пение данной или другой песни в разных тональностях бывает достаточно, чтобы получить представления о наличии музыкального слуха и певческого голоса. Часто приходится брать будущих певцов в хор и без наличия музыкально-певческих данных в расчете, что эти данные со временем разовьются. В основном это те кандидаты, кто очень хочет петь в хоре (к сожалению, так часто и бывает) или мечтает стать регентом, дьяконом или священником. С ними, кроме пения в хоре, мы еще занимаемся индивидуально, чтобы на базе их речевого (разговорного) голоса и слуха развить вокальный слух и голос.

Распределение певцов в хоровые партии

Труднее всего комплектовать хор мужскими голосами, особенно басами (их функцию чаще всего выполняют баритоны). Теноров также немного, но наличие 2–3 теноров, помогает нам выйти из положения.

Большинство певцов, как обычно во многих молодежных хорах, это сопрано и альты. В сопрановую партию, набрать певчих несколько легче. Этот тип голоса наиболее распространен в наше время, несмотря на, порой, скромный диапазон, объем и силу звука, а вот с альтами несколько труднее. По количеству их не меньше в хоре, чем сопрано. Однако, природных альтов во многих музыкально-учебных заведениях недостаточно. К тому же, если певица-сопрано поет долго в альтовой тесситуре, то, нередко, возникает проблема с регистрами, что затрудняет переход от грудного участка диапазона к головному, особенно пение нот Ля-бемоль, Ля, Си первой и До второй октавы. Все это следует учитывать при вокальной работе в хоре и давать альтовой партии специальные упражнения по сглаживанию регистров. Для этого, альтов нужно чаще распевать вверх, переводить на сопрановый тембр и затем опустать в нижний регистр.

Распевание хора. Распеваем хор мы три раза в неделю, два раза на репетициях (понедельник, пятница) и один раз перед воскресной службой, то есть с 8:30 до 9:00, перед началом литургии, которая начинается в 9:00. После 10–12 минутной распевки повторяем отдельные произведения, которые придется петь на литургии и после нее (запричастен).

Распевание хора осуществляется ранее описанным нами способом: 1–2 распевки закрытым ртом (на согласные «М» или «Н»), затем на гласные и их словосочетания с согласными: «ми- я- а- а; е- я- соль, соль! Зи- е- я, соль.» Затем гаммообразные 2–3 пассажа, арпеджио и несколько гармонических 4-х голосовых распевок: I–VI–V–I; T–S–K6/4–D–T и др. Если позволяет время, поем один, два гармонических оборота из разучиваемого или ранее выученного произведения в целях интонационной настройки хора или в качестве повторения репертуара.

Хоровые репетиции

Репетиции хора проводятся два раза в неделю, в понедельник и в пятницу, по 1 часу, с 17 до 18. Проводить репетиции больше одного часа нет смысла, не только по причине школьной занятости певчих, но и из-за слабой выносливости голосового аппарата каждого хориста, особенно тех кому еще не исполнилось 19–20 лет, то есть у кого еще не закончился послемутационный период. Больше 1 часа голосовых занятий проводить не рекомендуется даже с перерывами, так как в голосе имеется малозаметный мутационный сип. (Г. М. Ройзен). Практика подтверждает: если не дать голосу певца «вызреть», то есть поспешить «сорвать зеленое яблоко», то нельзя будет рассчитывать на его максимальные, положительные голосовые качества в будущем. Такой подход позволяет нам сохранять певческие голоса хористов и послемутационный период, по наступлению зрелости.

Репетицию начинаем традиционно, с распевания хора выше описанным нами способом, но несколько больше времени уделяем вокальной работе с хором. Этот раздел репетиции может занимать от 15 до 20–25 минут, особенно в начале года, когда хор пополняется начинающими хористами. Большинство из них не имеет не только вокальной, но и общемюзыкальной подготовки. Опыт индивидуальной вокальной работы, накопленный нами при обучении сольному пению студентов вуза, позволяет эффективно организовать распевку и на групповых занятиях хора. Например, для освоения техники певческого дыхания и техники открытия рта достаточно применить выше описанные нами интонационно-речевой и мануальный методы, чтобы очень быстро получить желаемый результат (см. выше).

В этих целях можно показать технику освоения этих методов на примере отдельной хоровой партии или одним, двух студентах из хора. Для этого предлагаем всем хористам сесть ровно или, стоя, сделать несколько активных выдохов и произвольных вдохов (без перебора дыхания). В качестве вспомогательного можно применить следующий прием: поставить перед своим лицом каждому хористу ладонь руки

и попытаться сделать на нее резкий выдох и произвольный вдох. В результате каждый поющий ощутит, что у него заработали дыхательные мышцы в области живота и нижних ребер. Здесь важно заострить внимание певцов на их внутренних мышечных ощущениях в области «воздушного» пояса, что эти мышцы участвуют в певческом дыхании и на них следует постоянно ориентировать свои ощущения и запоминать их.

Следующий этап работы — освоить технику певческого дыхания на звуке и освоить навык открытия рта. Для этого хорошо считать парные цифры (21, 22, и т. д.) с вопросительной и утвердительной интонацией и с одновременным выдохом и произвольным вдохом (см. интонационно-речевой метод). Затем можно освоить навык певческого дыхания и открытия рта уже на певческом звуке. Для этого с отдельной хоровой партией или со всем хором следует делать активный выдох и произвольный вдох и попеть нисходящие, а затем восходящие.

Затем поются всем хором другие упражнения и попевки для развития начальных элементов вокальной техники и различных компонентов музыкального слуха: вокального, гармонического, тембрального и т. п.

При дальнейшем пении упражнений и попевок не следует делать выдох перед воспроизведением звука, а лучше делать активный сброс дыхания после окончания музыкальной фразы, после чего вдох получится автоматически и специально думать о дыхании, необходимость отпадает. Оно будет осуществляться произвольно после каждого активного его сброса.

В то же время, следует объяснить хористам, что певческое дыхание можно брать по другой общепринятой схеме: вдох — задержка дыхания и медленный выдох на звуке, особенно для тех, кто таким дыханием пользовался раньше.

Формирование звука

В церковном пении, как мы уже знаем, используется, академическая манера, в которой поют все оперные и камерные певцы. Это округленный и даже в меру прикрытый звук. В этих целях мы используем ранее описанные нами вокально-хоровые

упражнения, которые бы подготавливали округления и прикрытия звука уже в центре диапазона хора. Сначала, как правило, поются упражнения в унисон на гласные «И», сонорные согласные типа «Зи-и-е», «Ми-и-е» или короткие гаммообразные пассажи, но с обязательным гармоническим четырехголосным расхождением в конце каждой распевки. В процессе таких распевок осуществляется контроль за прикрытием звука и чистой интонацией, согласно ранее описанных приемов и методов. Разумеется, в хоре невозможно применить все те приемы и методы, что при индивидуальном обучении, а лишь самые доступные и возможные для группового обучения. Это приближение открытых по природе гласных к более округленным (А к О, О к У, И к Ы); пение на ощущении зевка для низких типов голосов или легкого верхнего полужевка для высоких типов голосов. Здесь важно следить, чтобы высокие лирические голоса или вообще не практиковали зевок или делали легкий полужевок, но без воздействия на положение гортани. В таком случае можно применить распевание по хоровым партиям и даже по два, три человека из хоровой партии, распределив их по подтипам певческих голосов: два-три — сопрано лирические, три-четыре — сопрано более крепкие, наподобие драматических или лирико-драматических. При таком распределении легче осуществлять контроль за формированием звука, разнообразием его тембральной окраски.

Например, в партии альтов может возникнуть ситуация, когда часть поющих может иметь сопрановый тип голоса (фактически вторые сопрано), а часть — представлять настоящие природные альты, которые в отличие от первых, поют не на высоком, а на среднем и низком положении гортани, и соответственно, вносят в хоровую партию более матовый сочный тембр. В таком случае, мы одной группе альтов советуем петь на более полном зевке, а другим на легком полужевке без малейшего воздействия на гортань, особенно в сторону ее понижения. Остальным певцам, у которых красивый певческий звук формируется произвольно, петь на зевке не предлагается.

Такого принципа мы придерживаемся по отношению к остальным трем хоровым партиям. Практика показывает, что не всегда полезно говорить всему хору и даже отдель-

ным певцам «пой на зевке или полузевке». Лучше прибегать к произвольным способам воздействия, при которых получаются достаточно положительные результаты. Например, попеть упражнения и произведения на гласную «У», легко, звонко, не подменяя ее на «О». Не менее эффективно говорить отдельным певцам или группе певцов: «пойте с ощущением гласной «О» или «Э», пойте на гласную «А», а думайте, что вы поете «О»; зевните на гласную «Е», на улыбке и на этом ощущении пойте; приближайте пение открытых гласных «Е» и даже «А» к гласной «Ы» и т. п.»

Для округления и прикрытия звука мы часто используем в сольно и хоровом пении метод «губного резонанса».

Строй и ансамбль

Работая над строем и ансамблем мы стремимся использовать больше произвольные методы. Например, при пении трудных интервалов и гармонических созвучий (аккордов, септаккордов) стараемся не фиксировать внимание певцов на том, что их сложно петь, а создаем условия для чистоты интонирования, чтобы тот или иной аккорд проявлялся сам собой, но следим при этом, чтобы данные созвучия звучали интонационно чисто и в ансамбле. Из практики мы знаем, что дети, в отличие от взрослых, могут петь интонационно чисто сложные интервалы и аккорды, не подозревая о том, что они сложные. Для произвольного освоения ими интонирования аккордов уже потребуется время и опыт пения, чтобы опять превратить сознательный контроль над чистотой интонации в менее сознательный, то есть в произвольно-произвольный (Н. Жинкин, 1958). Для этого, мы стремимся у певцов хора постепенно выработать интонационное мелодическое и гармоническое чутье, позволяющие им не только сознательно, но и произвольно влиять, контролировать и поддерживать нужное качество хорового строя и ансамбля.

В этих целях мы стараемся создавать и поддерживать ряд условий для чистоты интонирования с помощью ранее описанных нами приемов и методов:

- 1) посредством округления и прикрытия звука;
- 2) посредством формы и степени открытия рта;

- 3) за счет четкости дикции и орфоэпии;
- 4) посредством положения корпуса головы в пении и связанной с ней положения гортани;
- 5) через выразительность произношения словесного текста;
- 6) посредством вспомогательного движения рук регента и самих хористов;
- 7) пропевания произведения на отдельные гласные (метод вокализации) и пение закрытым ртом, на согласные «М», «Н»;
- 8) посредством впеваания произведения на различные гласные закрытым ртом и с текстом;
- 9) посредством выстраивания отдельных гармонических созвучий (трезвучий, септаккордов) с задержанием на каждом аккорде с последующим пропеванием в более быстрых и медленных темпах и в авторском темпе произведения;
- 10) посредством сознательного контроля за работой органов голосового аппарата, способных повлиять на звуковысотную интонацию, и на качество самой интонации: интонированием интервалов, в особенности, больших и малых секунд, терций, а также увеличенных и уменьшенных интервалов.

Разучивание произведения

Разучиваем хоровое произведение традиционно. Главный метод, применяемый на данном этапе работы, метод предупреждения ошибок. Сначала произведение проигрывается на фортепиано целиком, его отдельные гармонические созвучия, чтобы хористы правильно получили первое представление. Все певцы хора, независимо от того знают они ноты или нет, держат в руках хоровые партии или партитуры, чтобы можно было им зрительно наблюдать, а также мысленно или закрытым ртом тихонько «щупая голосом» и подпевать свои голоса в партитуре.

После некоторого знакомства с произведением советуемся с хористами, насколько оно им понравилось. Если данное произведение предусмотрено праздником, то оно разучивается в обязательном порядке.

В процессе работы над произведением мы совмещаем различные этапы работы над ним и применяем разные методы.

Сначала кратко рассказываем историю его создания, какую роль оно играет в системе церковного богослужения. Если данное произведение предназначено для концертного выступления, включая колядки, церковные, пасхальные или другие песнопения, то совместно обговариваем о его художественной ценности. Затем начинаем дальнейшее его освоение, комбинируя пение по партиям и всем хором. При этом часто остаемся, фиксируем внимание хористов на щью своих рук хористы привыкают петь звуки с тенденцией повышения или понижения, улучшая этим строй, ансамбль, и все другие элементы хоровой звучности.

Для выразительности исполнения, особенно для освоения навыка нюансировки, мы используем «метод резкого контраста», то есть внезапного перехода от «f» к «P» и наоборот от «P» к «f», а также пения в различных темпах, с динамическими изменениями отдельных фраз, частей и всего произведения в целом.

Постепенно идет работа над произведением, отработка его исполнительских тонкостей и впевание в целом. Впевание процесс более длительный, чем разучивание. Технически правильное впетое произведение в соответствующем темпе, удобной тональности и при этом интонационно чисто и в ансамбле, позволяет хористам петь свободно, не думать о технических трудностях.

О репертуаре

Практика показывает, что для каждого хорового коллектива нужно делать специальную аранжировку произведений с учетом исполнительских возможностей хора, то есть писать «свое» хоровое многоголосие. Разумеется, что речь идет не о сочинениях известных духовных композиторов или композиторов классиков, где ни звука менять нельзя. Это относится больше к собственным, авторским сочинениям на духовные тексты, включая переложения для хора старинных знаменных распевов, а также колядок, щедровок.

Если произведение выучено, хорошо звучит, его нужно представить настоятелю храма. В нашем храме сложилась традиция перед большими праздниками сдавать выученные песнопения певцами хора служителям церкви. В связи с тем,

что в храме служат три священнослужителя и один дьякон, то выученный репертуар принимает кто-нибудь из священников. Если произведение утверждено к пению на церковных богослужениях, оно еще раз прослушивается настоятелем храма. Затем окончательно делается вывод, когда его лучше петь — как обиход или как праздничное песнопение на двенадцатые праздники.

О дисциплине в хоре

Наверное нет регента или дирижера хора, не сталкивающегося с проблемами внешней или внутренней дисциплины (см. выше). В нашем хоре, где, в основном, школьники старшего возраста и молодежь после 18–20 лет, проблема дисциплины также существует. На репетициях многим хористам хочется поговорить, пообщаться, рассказать друг другу как прошла неделя и т. п. Однако, время репетиции всего два раза в неделю по одному часу. Времени мало, поэтому приходится всячески отвлекать от разговоров, ненужных реплик, острот и, вместе с тем, сохранить интерес к занятиям. В этих целях мы используем:

1) краткие жизненные поучения святых отцов о роли и значении пения в церковном богослужении и другие наставления, связанные с поведением певца в хоре;

2) метод предупреждения о возможном оправдательном высказывании хориста;

3) максимальное увлечение хористов к пению в хоре и превращение всякой проблемы, возникшей на хоровой репетиции, в «затею творческую» (К. С. Станиславский).

В этих целях мы применяем:

1) здоровые творческие певческие соревнования между отдельными хористами и хоровыми партиями;

2) психологический настрой и заинтересованность хористов на подготовку к отдельному празднику или отдельной дате, где будет необходимо выступление хора.

Это — Рождество Христово, перед которым идет активная работа над освоением новых, интересных колядок и щедровок; подготовка к Великому посту; Пасхе; престольному храмовому празднику святых первоверховных апостолов Петра

и Павла; а также подготовка к отдельным концертным выступлениям хора перед светской или духовной аудиторией, утренники и т. п.

В свободное время и на занятиях хора стараемся разьяснять певцам, что на репетиции, как и в храме, надо вести себя благопристойно, чинно, ибо мы исполняем духовные песнопения. В этих целях мы всегда напоминаем высказывания святых отцов, которые говорят, что духовные песнопения — это та же молитва, а пение этих песнопений — это двойная молитва, обращенная к Богу. Многие это понимают и относятся к хоровым занятиям с большим уважением и ответственностью.

О двух типах дирижеров и регентов

Говорят, что руководители хоров делятся на два типа: одни «учат хор», другие «учат произведения». Себя хотелось бы отнести к тому типу, где приходится делать все: учить хор петь и учить произведения. К тому же заниматься со многими хористами сольным пением и устранением музыкально-слуховых и голосовых дефектов, особенно восстановлением координации голоса и слуха, чтобы «гудошников» превратить в полноценных хористов, причем уже в зрелом возрасте. И, наконец, самое интересное — заниматься вопросами пополнения хора, удержанием и оцерковлением тех, кто уже поет. Без этой работы хор создать невозможно.

Приложение II

Ответы на вопросы учащихся

О технике дирижирования

Что такое пассивный жест?

Это жест, который отсчитывает паузы. Чаще применяется активный жест замахом всей руки или двух рук, особенно, когда требуется усиление хорового звучания. Пассивный жест осуществляется не всей рукой, а лишь одной кистью. Амплитуда руки минимальна. Такими пассивными жестами иногда пользуются дирижеры, регенты на публичных выступлениях и в концертах, но при условии когда «уже все идеально выучено», произведения поются наизусть, осталось, как говорят, только нажать на кнопку «пуск» или «остановку», и хор может запеть почти без дирижера.

Всегда ли следует придерживаться принципа: «правая рука тактирует, левая интерпретирует»?

Примерно это так. Правая рука ведет основной ритм и метр (размер) музыки в ее динамике и характере. Тогда левая рука показывает отдельные детали, тонкости музыкального исполнения. Но, в то же время, скоординированное движение обеих рук должно вести к одной и той же цели — воспроизведения звучания произведения во всех деталях. Временами надобность в левой руке может отпасть в целях экономии сил, сосредоточив внимание хористов на одной руке. Тогда левая рука подключается по мере надобности.

Почему попсовую и рок-музыку считают вредной и разрушительной для воспитания детей и молодежи?

Потому что в том виде в котором она подается сегодня слушателю-зрителю носит «морально-убийственный харак-

тер». «Нет худшего способа разрушения нравов, нежели отход от скромной и стыдливой музыки», — говорил Платон (цит. по: Петрушин, 1999). По данным ряда исследователей современная безнравственная попсовая и особенно рок-музыка разрушает психику человека (В. П. Морозов 1994, 2002; Н. Г. Трубин, 2004).

Влияет пение на продолжительность жизни человека?

Выдающийся тенор, солист Большого театра И. С. Козловский говорил, что музыка, пение очищают, поднимают душевные силы, проникают в глубины личности, недоступные слову (1992). Сам И. Козловский прожил 93 года, итальянские певцы и педагоги Дж. Барра — 82 года, Дж. Лаури — Вольпи — 87 лет, другой солист Большого театра М. О. Рейзен — 97 лет и др. У дирижеров эти показатели еще выше. Особенно благотворно влияет на человека церковное хоровое пение.

Можно ли добиться хорошего ансамбля и строя в хоре без специальной работы над интонацией?

Можно за счет улучшения вокальной технологии. Например, такие известные дирижеры и регенты как М. Климов, А. Свешников, недавно ушедший из жизни (2009) архимандрит Матфей (Мормыль) почти не применяли термины типа «пойте с тенденцией к повышению, понижению» или указания стрелками в партитуре на интонирование вводных тонов, терций и т. п. Они весь процесс строили на выработке у хористов единого принципа позиции звука, звуковедения и приемов дыхания и добились высоких результатов чистоты интонации и строя. Однако, сам дирижер, должен знать все законы строя и ансамбля идеально.

В чем отличие в исполнении произведений крупной формы и миниатюр?

В том, что маленькое произведение исполнить легче. В нем содержание всегда конкретно, ясно, а события освещаются чаще в прошлом времени. Сочинения крупной формы больше связанные с размышлениями, философским и эпическим началом. Здесь необходима ясная стратегия и четкий план его

исполнения, соединения одной части с другой, и даже установления так называемых «интонационных арок» между частями, ощущения общей целостности одного, нескольких или всего цикла. В церковном пении произведения крупной формы сейчас поются редко, разве что после запричастного стиха или на концертах духовной музыки. Однако даже при пении обихода, необходимо следить за интонационной и тональной связью между сменой произведений хора, возгласами дьякона или священника.

Как понимать определение «личность» дирижера, «личность хора и т. п.

Нередко созданный хоровой коллектив, продолжительное время руководимый одним дирижером, регентом, продолжает жить и после его ухода, то есть «хор-создание» живет независимо от его «создателя». Примерно так продолжает жить опубликованное и исполняемое произведение композитора, если оно представляет определенную художественную ценность. Но это происходит в том случае, если в хоре была создана своя исполнительская школа, свой стиль и традиции исполнения, а руководитель был талантлив, постоянно работал над собой.

Почему занятие на сольфеджио для певца хора или вокалиста часто бывают малопродуктивными?

Потому что не учитывается специализация обучающегося. Часто номера по сольфеджио выучиваются с помощью музыкального инструмента, где игнорируется манера пения, его осмысленность и выразительность. Разумеется, что освоение навыка чистого звуковысотного интонирования звуков и чтения с листа — основная задача предмета. Увлечение голым «техницизмом» академик Б. Асафьев назвал (такой метод развития слуха) «тупое сольфеджирование».

«Не сольфеджируйте! Пойте!» (Non solfeggiato). С такими словами дирижер А. Тосканини часто обращался к оркестру, чтобы оркестранты извлекали звуки не только чисто, стройно, но и выразительно.

То есть во главу угла на занятиях по сольфеджио должны быть поставлены такие виды работ, как ансамблевое пение

(преимущественно а сарелла). Пение сольное (без сопровождения и с сопровождением), пение с листа. При этом, педагог по сольфеджио должен знать технику пения вокалиста и хоровика, чтобы показать учащемуся как спеть то или иное упражнение, музыкальную фразу интонационно чисто, выразительно и с учетом манеры пения (академической, декламационно-речевой) и с учетом позиции звука. Хорошо, когда ученик сможет пропеть номер по сольфеджио в высокой позиции звука, как поют хоровики в близкой позиции звука, характерной для вокалистов и уметь сменять технику звукообразования.

Какие вопросы должны интересовать дирижера, регента при приеме певцов в хор?

Дирижер должен максимально знать свой коллектив, начиная от биографии до голосовых и исполнительских данных каждого хориста.

I. Где и у кого учился (школа пения), учебное заведение?

II. Сколько певцу (ице) лет, прошла ли смена голоса (голосовая мутация), пел (а) во время мутации?

III. Пел ли в хоре, соло? Если только в хоре, то в какой хоровой партии?

IV. Музыкальные и голосовые данные: тип голоса, слух, ритм, музыкальная память; наличие голосовых дефектов: сипь, тремоляция, наличие остатков мутации, если будущему певцу хора 16–19 лет и т. п.

V. Исполнительские данные.

VI. Причины поступления в хор. Каковы планы хориста: познакомиться с хоровым пением; научиться петь, поступать в дальнейшем в учебное музыкальное заведение, петь в данном хоре постоянно? Поступление в хор ради подруги, которая уже поет в этом хоре и т. п.

Ф. Лист считал, что самое главное на рояле — ощущение аккорда. Главное ли это в хоре?

Безусловно! Петь свою хоровую партию, и одновременно ощущать интонационное звучание других голосов и, при этом, уметь балансировать свой голос в звучащем аккорде — признак хорошо развитого гармонического слуха хориста.

Однако, в отличие от пианиста, хоровой певец следит еще и за качеством звучания своего голоса: за опорой дыхания, за поддержанием высокой позиции звука и т. п. Для этого необходим опыт пения в хорошем хоре и соответствующая вокально-хоровая подготовка.

Каково влияние положительных и отрицательных сценических эмоций при пении хора перед слушателями или прихожанами храма?

Пение, как известно, это разговор певца или группы певцов (хора, ансамбля) со слушателями на языке слов и музыки. В хоре большую роль играют сценические эмоции самих исполнителей и слушателей, а в церковном пении и прихожан храма.

Различают сценические и бытовые эмоции. В сценических эмоциях больше присутствует (и должна присутствовать) положительная сторона (В. Холопова, 1994), особенно в классическом и церковном пении. В церковном пении, если человек истинно верит в Бога и поет ему со всей душой, вникая в каждое произнесенное слово, то это его положительный заряд.

Для многих учащихся показан исполнительский анализ партитуры, но не по принципу перечисления фактов, что в ней композитор использовал, а каковы трудности и как их преодолеть, каковы жесты использовать, как показать голосом тот или иной интервал, интонационный оборот и т. п.

Всем ли необходим подробный исполнительский анализ хорового произведения?

Такой анализ нужен тогда, когда дирижер, регент, пока еще не может охватить цельность всего произведения сразу, внутренним слухом или интуитивно. Умение представить и постигнуть произведение сразу, как некий целостный образ — удел не только гениев и больших талантов, но и музыкантов средних способностей. Большим музыкантам это удается легче. Например, В. Моцарт говорил, что в результате внутренней напряженной работы, он начинает обзирать сочинение одним взглядом, как прекрасную картину или красивого человека, и слышать музыку «в вооб-

ражении вовсе не одно за другим, как это будет звучать... а как бы все сразу». ¹

Человек со средними музыкальными способностями может тоже добиться высоких результатов в целостности постижения музыки, если он предельно разовьет свой внутренний слух. Такой слух, — говорил немецкий композитор Вебер — позволяет охватывать и слышать целые музыкальные построения, целые периоды и даже целые пьесы.

Как быстро и эффективно подготовится к работе с хором?

Других путей нет кроме трех:

1. Научиться хорошо играть партитуру на фортепиано. Во время игры стараться все время представлять себе звучание хора, каждой хоровой партии с учетом ее голосовых возможностей выразительности и подбора для этого нужных жестов.

2. Попеть голоса хоровой партитуры в их мелодическом и аккордовом изложении с инструментом и без инструмента, чтобы почувствовать их выразительность, интонационные и ритмические трудности, степень удобства в произнесении словесного текста и при этом помнить: «Что будет трудно петь вам, как хористу, в отношении интонации, ритма, выразительности — то будет трудно петь певцам хора». (Д. Загребский)

3. Поработать с воображаемым хором, отрабатывая отдельные выступления хоровых партий, показ голосом как спеть или иное место и т. п.

Как лучше разучивать произведение по партиям или всем хором сразу?

Если произведение несложное, а певцы с музыкальной подготовкой, то учат всем хором сразу. Если грамотность певцов невелика или ее вовсе нет, то любое хоровое произведение учат по партиям. Чаще совмещают эти два способа работы.

Как освоить интонирование трудных интервалов (секунд, терций, ув. кварт) если у певцов нет музыкальной подготовки?

¹ Теплов Б. М., Психология музыкальных способностей.— М.; Л.; 1947, с. 244.

В таком случае меняется терминология. Если необходимо повысить или понизить интонирование звука, опытные дирижеры вместо слов: «Спойте вводный тон или большую терцию повыше», говорят попроще и более образно: «Спойте данный звук с тенденцией к повышению, к понижению, устойчиво». К. Пигров предпочитал говорить вместо слов «выше, ниже» — «спойте острее, тупее». В данном случае очень полезны транспортирование, впевания произведения, вокальная работа в хоре и т. п.

Как понять определение: «дирижер – тактоотбиватель»?

По словам академика Б. В. Асафьева, такие дирижеры, будь то оркестр или хор, только воображают, что воссоздают музыку как творческую мысль ... но они лишь воспроизводят нотную запись. Они могут довести тренировку хора или оркестра до предела «бездушной механической виртуозности», прикрываясь лозунгом высокого профессионализма, они, не подозревая этого, не интонируют музыку, а «метрономируют».¹

К сожалению, на сегодняшний день этим недугом страдают многие регенты церковных хоров. Пытаясь удержать звуковысотную интонацию хора и побыстрее закончить богослужение, они почти все песнопения поют в очень быстрых темпах, одним тембром и на один манер. У таких регентов обычно два замечания: пойте подвижнее и повыше (с тенденцией к повышению). Однако, хор звучит в таких случаях несколько однобоко и неинтересно из-за однообразия тембра, «выхоленной» интонации и скомканной дикции.

Как исполнять произведение если в нем не достаточно обозначена смена темпов, динамики и нюансов?

В таком случае следует опираться на название сочинения и его музыкальный материал — мелодию, гармонию, стиль обработки и т. п. Например, если это светское произведение, то его название — плясовая, лирическая, походная протяжная

¹ Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс.— Л., 1971, с. 298–299.

или частушка — несомненно, подсказывают дирижеру общий характер исполнения, а, следовательно, соответствующий темп и динамику. Примерно тот же принцип и в церковной музыке. Например, «Херувимская песнь», как правило, исполняется в медленном темпе и на умеренной динамике, особенно первая ее часть. Вторая часть («Яко да Царя») исполняется более подвижно. В подвижных темпах исполняются песнопения обихода: тропари, стихиры и т. п.

Всегда ли сочетается в одном человеке высокие духовно-нравственные и профессиональные качества музыканта-исполнителя, певца, регента и т. п.?

Разумеется, что не всегда, но стремиться к этому надо. К. С. Станиславский говорил, что актер, певец, дирижер обязан быть и в жизни носителем и проводником прекрасного. В противном случае он одной рукой будет творить, а другой разрушать создаваемое (1962). Народная мудрость говорит: «как живешь так и поешь». Примерно так же сказал выдающийся скрипач Д. Ойстрах о музыканте-исполнителе Кнушевицком: «как пела его душа, так пел и инструмент»... То есть пробуждать в людях лучшие качества может лишь тот, кто сам несет их в себе, кто сам совершенствуется нравственно. Раздвоение личности для музыканта-исполнителя, певца, а тем более регента и певца церковного — недопустимо! Это сразу ощущают слушатели, особенно прихожане храма, когда поет церковный хор.

Как стать ведущим певцом хора?

Нужно поставить себе цель во всем быть первым. Хормейстер обычно с «вожаков» начинает опрос знания хоровых партий. Таких одаренных опытных певцов хора К. Пигров определил отдельным термином: «Институт вожаков» (то есть группу ведущих хористов, за которыми тянутся все остальные, особенно начинающие).¹

Их отсутствие в хоре очень заметно и сказывается на ансамбле, строе и особенно при разучивании новых произведений, где необходим наглядный показ голосом.

¹ Гайдамович Т., Святослав Кнушевицкий. — В: Сов. музыка, 1964, № 7, с. 46.

Правильно ли на занятиях хора на репетициях делать индивидуальный опрос?

Очень нужное дело. Профессор К. К. Пигров говорил: «Ничто не влияет так благотворно на процесс усвоения, как живой пример пения своего же коллеги по партии. Подражая хорошему образцу, другие хористы, чтобы «не ударить лицом в грязь» и быть не хуже других, начинают активно работать, а не надеяться только на ведущих певцов хора, («вожаков»).»¹ Опрашивающий хорист пробует свои силы как солист или утверждается как ведущий певец хора.

Как научиться петь сложные гармонические созвучия (альтерированные аккорды, модуляции) легко и просто?

Профессор К. К. Пигров любил повторять существующую среди певцов и хоровиков поговорку: «Чтобы пропеть просто, надо повторить раз сто». То есть, только в результате усиленного труда, долгого сознательного и непроизвольного впева-ния можно достигнуть положительных результатов.

Насколько влияет нюансировка и темп на интонацию?

Многое зависит от расположения аккорда. В высокой tessiture на нюансе «forte» звучит интонационно чисто, легко, естественно, а на нюансе «piano» петь его трудно и приходится прибегать к искусственному приспособлению для хорошего звучания. На интонацию и вообще на ансамбль и строй хора очень влияет темп. Более благоприятны, в этих случаях, медленные и умеренные темпы и намного труднее темпы, быстрые.

Как увлечь и заинтересовать певцов хора к хоровым репетициям?

Опытные педагоги дирижеры-хормейстера, когда идут на хоровые занятия, настраивают себя на оптимистичную волну. Невозможно хористов приобщить, увлечь музыкой, а тем более, хоровым пением, будучи к ней равнодушным. Очень важно применение различных стимулирующих воздействий. Нередко одно замечание, одна удачно найденная фраза, заменяет многие беседы об ответственности и ини-

¹ Пигров К. К., Руководство хором. — М., Музыка, 1964, с. 164.

циативе: нужно чаще использовать термины, характеризующие успеваемость и певческий рост хористов. Например: «не можешь спеть, не получается? Ну-ка давай мы тебе поможем»; «Смотри, как здорово он спел эту фразу или этот трудный интервал» и т. п. Без «витаминов радости», без энтузиазма и различных форм поощрения в хорошем деле и в искусстве вообще не создается ничего настоящего (Б. Шуман).

Как поднять тонус и рабочее настроение хора?

Некоторые дирижеры-хормейстера считают нужным, в таком случае хорошо распеть хор, причем в распевки приносить какой-либо стимулирующий эмоциональный подтекст. Например, спеть упражнение или гармоническую попевку с торжеством победы, с чувством радости и т. п.

Нам рассказывала концертмейстер учебного хора Галина С., что для поднятия тонуса и рабочего настроения, хористов, дирижер А. Т. всегда начинал распевку по полутонам вверх и вниз на следующие слогосочетания: дири-дам, дири-дам, дири-дам, дири-ри-дам... Данные слогосочетания произносятся на каждой ступени гаммы при движении вверх и вниз и в унисон всего хора.

Почему в детских и подростковых хорах не появляются запевалы (солисты)?

На данную проблему обратил внимание в свое время известный методист и учитель музыки Д. Огороднов. По его мнению, почти все дети, поющие на уроках музыки в наших общеобразовательных, детских музыкальных школах, профессиональных хорах, куда отбирают вокально и музыкально одаренных детей, не приобретают способности петь самостоятельно. У такого певца «нет для этого ни нужного тембра голоса, ни вокальных навыков, ни достаточной музыкальной культуры... детские голоса в такой «хоровой работе» воспитываются и используются неправильно, в противоречии с их голосовой природой. В результате физиологически неверного функционирования эти голоса не только не развиваются в детские годы, но и теряют перспективу своего развития

и в более старшем возрасте». ¹ С данной позицией автора нельзя не согласиться. Факты налицо.

Тем не менее можно найти и объективные причины такого явления. Во-первых, любой хормейстер никогда не ставит себе цель воспитания солистов в хоре. Он, обычно, заботится об общем звучании хора. Следовательно, индивидуальные вокальные занятия с хористами не проводятся. Во-вторых, каждый хорист, пусть с даже яркими голосовыми данными, вынужден петь по хоровому, то есть, суммировать свой тембр голоса с другими хористами мелодически и гармонически в общее звучание аккордовых созвучий произведения и постоянно петь в высокой позиции, сопровождающейся часто напряжением голоса.

Если учесть и то, что дети в хорах поют сложный репертуар, требующий продолжительных репетиций для его освоения, постоянно участвуют в концертных выступлениях и несоблюдают щадящий голосовой режим в предмутационный период, то становится ясным и проблематичным вопрос развития и охраны певческого голоса в хоре, особенно талантливого ребенка, подростка.

Как развить и сохранить певческий голос ребенка, подростка, поющего в хоре?

Здесь необходим целый комплекс мер:

1) вокальная работа в хоре, причем грамотного педагога вокала, знающего не только взрослый, но и детский голос;

2) умеренные репетиции, не превышающие одного — двух раз в неделю по одному часу (45 минут), с соблюдением всех каникул в течение года;

3) умение ученика петь в двух манерах хоровой и сольной. И, хотя разница между ними небольшая, все же научить этому нужно;

4) сделать правильную расстановку в хоре, при которой сильный бы голос не заглушал тихий (см. выше);

5) проводить 1–2 раза в год сольные показательные выступления большинства певцов хора, в которых бы все хористы попробовали свои силы в качестве солистов;

¹ Огороднов, Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. — Киев. Музычна Украина, 1981, с. 36.

6) поставить на особый учет вокально-одаренных детей и проводить с ними воспитательно-разъяснительную работу по проблеме охраны голоса;

7) не разрешать петь в хоре «соло» девочкам в «непоющие» дни;

8) не разрешать петь в хоре в период мутации и соблюдать щадящий голосовой режим в предмутационный и послемутационный периоды.

Что главное в хоровой аранжировке?

При хоровых обработках, гармонизациях напевов одногласных мелодий важно заботиться о том, чтобы дописанные голоса, взятые из сопровождения или из гармонического окружения, были тесситурно удобны и выражали характерную тембровую окраску хоровой партии.

Голоса хоровых партии должны быть мелодичными, доступными для быстрого выучивания и сотканы из интонаций основной мелодии произведения. Немелодичные, «стоячие», не имеющие интонационного развертывания гармонические голоса или неудобные по голосоведению и тесситуре, отбивают у хора желание исполнять такие произведения.

Каковы признаки строго-церковного стиля при гармонизации церковных песнопений?

Таких признаков несколько:

1) подлинная церковная мелодия древних или других распевов, должна сохраняться в одном из голосов, чаще всего сопрано, как наиболее свободном и подвижном голосе;

2) диатонический строй основной мелодии должен исключить наличие сложных хроматизмов при ее гармонизации;

3) должна соблюдаться ритмическая и гармоническая согласованность голосов, сопровождающая основную мелодию напева;

4) при гармонизации употребляются, в основном, простейшие трезвучия, их обращения и, реже, септаккорды;

5) текст гармонических построений и мелодия не должны повторяться. Мелодия должна произноситься одновременно со всеми участвующими в пении голосами (прот. В. Металлов).

Каковы главные условия работы дирижера с хором на репетиции?

Существует ряд условий: это просторное, светлое помещение, где проводятся занятия, музыкальная или вокально-хоровая подготовленность хористов, наличие у них приемлемых певческих голосов и любовь к хоровому пению.

Известный регент и композитор А. А. Архангельский по этому поводу писал: «Первое условие для успеха работы — дисциплина, как следствие любви к делу, сознательно к нему отношения и абсолютного, внимательного отношения к дирижеру, кто бы он ни был. Не допускайте, чтобы дирижер приглашал вас к началу, вы должны своим состоянием настроенности сами пригласить дирижера к началу, как бы говоря: «Начинайте, мы готовы».¹

Всегда ли следует придерживаться принципа: «правая рука отбивает такт, левая указывает нюансы»?

В основном да! Но есть исключения. Часто левая рука помогает правой, но в основном она занята показом нюансов, акцентов вступлением голосов. Временами руки могут меняться функциями, особенно в произведениях *a cappella*, в сочинениях с инструментальным сопровождением, аккомпанемент ведет всегда правая рука. Существует афоризм: «правая рука — от разума, левая — от сердца» (Г. Шерхен, 1969). Поэтому «цель дирижера — добиться совершенной координации жеста при полной независимости рук».²

Как выработать свою индивидуальную технику дирижирования?

Она вырабатывается произвольно. Дирижерская техника, как мы знаем, не самоцель, а средство общения и управления звучанием хора.

Тем не менее, некоторые дирижеры проводят долгое время перед зеркалом, особенно перед концертным выступлением, в поисках красивого «художественного жеста».

¹ Самарин В. А., Хороведение и хоровая аранжировка. Учеб. пособие. — М.: Изд. центр Академия, 2002, с. 183.

² Мюнш Ш., Я — дирижер. — М., Музгиз, 1961, с. 39.

Существуют ли какие-то специальные методы выработки индивидуальной дирижерской техники?

Сначала нужно пройти практический курс дирижирования в том или ином учебном заведении. Если дирижерская техника все-таки Вас не устраивает, ее можно поменять или дополнить другими дирижерскими элементами.

Профессор Д. С. Загорецкий отличался великолепной, индивидуальной дирижерской техникой, особенно четким движением кистей рук (получивших название «точки Загорецкого») и всего дирижерского аппарата. Выработал он ее в процессе практической работы с хорами различного уровня. Он рассказывал следующее: «Когда на репетиции мой произвольный, импровизационный жест хористы понимали и выполняли, я его запоминал и затем вводил в практику».

Полезны ли для выработки дирижерской техники физические упражнения?

В дирижировании участвуют больше руки, свобода которых зависит от свободы всего тела, его подвижности. Шарль Мюнш писал: «Одна из чисто физических сторон труда дирижера убедила меня в том, как важна для нас гимнастика. Гимнастика помогает достигнуть хорошей физической формы, легкости движений и независимости рук».¹

Свобода и подвижность тела способствует правильному положению корпуса тела и всего дирижерского аппарата, облегчая этим общение дирижера с хором.

Какие главные недостатки дирижерской техники у начинающих?

Их можно перечислить по пунктам:

1) согнутое положение корпуса, сутулость, впалая грудь. Это создает впечатление общей расслабленности, что также расслабляет пение хора;

2) дирижер напряжен, руки «окостеневшие», «деревянные», высоко поднятые плечи и дыхание затрудненно. В результате сами певцы тоже теряют опору дыхания;

¹ Мюнш Ш., Я — дирижер.— М.: Музгиз, 1960, с. 40.

3) дирижер качается из стороны в сторону или во время дирижирования ходит по подставке, что некрасиво выглядит и мешает хору;

4) неустойчивая стойка. Ноги слишком широко расставлены, или слишком близко одна к другой, или расставлены параллельно. Лучший вариант — ставить ноги на полную ступню и выдвинуть одну из них чуть вперед, ноги в коленях не сгибать;

5) слишком «каменное» лицо или чрезмерное его гримасничанье и выражение недовольства. Взгляд дирижера и его мимика должны «подбадривать» хор и соответствовать характеру исполняемой музыки;

6) нет полной мышечной свободы руки (рук) во всех ее частях и четкой выразительности кисти, т. к. через кисть дирижер показывает тончайшие детали исполнения;

7) неудачно определена позиция рук. Слишком вытянуты вперед или широко расставлены. Чрезмерно приподнятые в локтях руки теряют свою гибкость, подвижность и быстро устают, появляется боль в мышцах;

8) зажатые плечи. В таком случае дирижер теряет амплитуду жеста, силу и свободу. Действует только предплечье и кисть. Фразировка затрудняется, так как руки не могут свободно двигаться.

Влияет на дирижерскую технику физическое телосложение и рост дирижера?

Безусловно, влияет. Так, например, руководителю хора невысокого роста требуются более широкие жесты (относительно его корпуса), движения всей руки могут превалировать над кистевыми. Напротив, дирижеру высокого роста и с длинными руками лучше ограничиться экономным жестом с преобладанием кистевых движений. Дирижером высокого роста был Е. Мравинский, корпус которого почти не принимал участия в дирижировании, а руки обладали исключительной свободой.

Почему опытные дирижеры придают меньшее значение технике дирижирования, чем начинающие?

Просто опытные дирижеры пользуются дирижерскими жестами очень экономно и действенно.

Когда студенты учебного хора Одесской консерватории, которым руководил профессор К. К. Пигров, спрашивали, «нужна ли дирижеру-хормейстеру техника дирижирования», то он всегда отвечал: «Нужна, обязательно!». Хотя сам Пигров особой техникой не отличался. Его жесты были всегда скупы, экономны.

Но вообще у дирижера с хорошей дирижерской техникой язык жестов заменяет язык слов, и хористы по его рукам и даже по глазам могут читать все его требования и исполнительские намерения.

Как без метронома правильно определить авторские требования темпа в партитуре?

При отсутствии метронома можно воспользоваться секундной стрелкой наручных часов, тиканье которых составляет 300 ударов в минуту. Разделив 300 на числовое показание метронома (60), можно узнать примерный темп. В качестве другого ориентира можно использовать темп быстрого шага, который обычно равен 120 шагов в минуту.

Насколько эффективно и полезно объяснять учащимся на вокале или в хоре голосовой аппарат?

Такой метод малоэффективен. Здесь лучше придерживаться принципа: «От практики к теории». Сначала следует научиться петь упражнения, правильно открывать рот, делать певческий вдох, выдох на звуке и т. п. Осознание работы голосового аппарата — процесс постепенный, и он нужен больше педагогу чем певцу. Известный врач-фониатр и педагог Д. Л. Аспелунд писал: «Практически, певец сознательно овладевает работой голосового аппарата в целом лишь тогда, когда нужная координация уже возникла в результате приспособления сложного механизма фонации помимо воли поющего».¹

Не всегда будет интересно и полезно принимающему пищу, если ему рассказывать в это время как работает его пищевод или его желудок. Поэтому мы придерживаемся, особенно с начинающими певцами, так называемых непро-

¹ Аспелунд Д. Л., Развитие певца и его голоса.— М.; Л.: Музгиз, 1952, с. 132.

извольных методов обучения пению, как хористов, так и певцов-солистов.

Можно ли певцу распеться в хоре также как на вокале, при индивидуальных занятиях?

Можно, но лишь при наличии певческого опыта. Если на вокале певец может петь в полный голос, то на хоре он вынужден придерживать звук или «заужать», обострять интонацию, чтобы слиться с другими певцами хоровой партии. Нередко это сопровождается некоторым напряжением голоса, обедненным наполнением его соответствующих обертонов, особенно грудных. Поэтому перед репетицией хора, особенно певцу-солисту, лучше немного распеться самому, а затем продолжить распевание в хоре в более громких эпизодах его звучания.

Как научиться глазами читать хоровую партитуру?

Только с помощью хорошо развитого внутреннего музыкального, а точнее, вокально-хорового слуха. Такой слух позволяет хорошо ориентироваться в многослойном звучании по вертикали и горизонтали. Для его развития необходимо:

— постоянно упражняться с камертоном, пытаюсь запомнить высоту звука и воспроизводить ее. Развитие слуха происходит за счет внутреннего напряжения: «представить и воспроизвести именно этот звук». Сначала приобретается навык внутреннего представления, слушания абсолютной высоты хотя бы одного звука, а затем и других звуков;

— слушать пение хора с партитурой в руках. Это можно делать на репетициях, где отдельные места партитуры повторяются по несколько раз, что дает возможность вслушаться в звучание голосов по вертикали и горизонтали.

С. Майкапар по этому поводу писал: «Особенно полезно, прослушавши несколько раз одно и то же произведение с нотами в руках, попробовать затем представить себе прослушанное и усвоенное произведение, держа в руках партитуру...»¹, а затем попытаться представить звучание партитуры без нот. Сначала

¹ Майкапар С., Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод его развития.— Пг., 1915, с. 215–216.

лучше поупражняться на очень легких, одно или двухголосных партитурах, затем на трех и четырехголосных.

Бывают слепые дирижеры и певцы?

Певцы да, а вот дирижеры нет, хотя музыкальное и особенно «гармоническое чутье» у незрячих значительно острее, чем у зрячих людей. В связи с этим на дирижерско-хоровом факультете Московской консерватории был проделан эксперимент. (1948 г.) В классе профессора Г. А. Дмитриевского была сделана попытка обучения врожденных слепых дирижированию. Для этого были выбраны достаточно музыкально одаренные студенты. Однако, результаты подтвердили их непригодность к данной деятельности. Основная причина — исключенность зрения из общей системы управления хоровым коллективом, а также отсутствие выразительной мимики лица — как главной причины психологического контакта между дирижером и певцами хора.

Однако при зрячем дирижере слепые певцы могут хорошо петь в хоре. В городе Винница (Украина) был в свое время создан прекрасный хоровой коллектив из незрячих певцов под управлением педагога Винницкого музыкального колледжа Ю. М. Ледяйкина. Есть случаи, когда незрячие певцы поют в церковных хорах, вместе со зрячими хористами.

Как понять выражение: «звучащая пауза»?

Паузы это не просто перерыв в звучании певца или хора, это большое выразительное средство исполнения. Наступившая тишина продолжает звучать не с меньшей убедительностью, чем сама музыка. Пауза в воображении исполнителя и слушателя содержит в себе остаток от предыдущего звучания. В паузах не следует отдыхать и выключаться из исполнения. «Тишину, перерывы, остановки, паузы надо слушать, это тоже музыка! Слушание музыки ни на секунду не должно прекращаться! Тогда все будет убедительно и верно», — говорил Г. Нейгауз.¹

¹ Нейгауз Г., Об искусстве фортепьянной игры. — М.: Музгиз, 1958, с. 50.

В дирижировании, согласно характера паузы, подбираются жесты. Почти все паузы дирижируются пассивными жестами (термин проф. М. М. Багриновского), то есть, без аффтактов и без особой энергии. Во время пауз рекомендуется закрывать кисть, чтобы оттенить их от реально звучащей музыки. При нарастании звучания, в паузе идет как бы скрытое накопление сил, для последующего аффтакта и исполнения хоровой музыки.

В чем отличие методики пения детей и взрослых?

Особого отличия нет. Принципы и методы обучения те же, но их применение видоизменяется в связи с ограниченными голосовыми возможностями детей, слабой выносливостью голоса и особенностью мышления. Следовательно, вокальные упражнения должны быть не широки по диапазону, терминология доступна для понимания, сознание не загружено большим объемом задач, манера пения в дошкольном и младшем школьном возрасте — декламационно-речевая (народная, эстрадная), а в старшем школьном и юношеском возрасте (за исключением мутационного периода) — легкий вариант академической манеры пения.

Можно ли научиться петь, не обладая хорошим голосом и слухом?

Можно. Но для этого общепринятая вокальная методика даст мало пользы. Развитие певческого голоса в данном случае лучше строить на речевой основе. Сначала развить разговорный слух и голос, его распевность, диапазон, а затем развивать уже певческий голос (см. интонационно-речевой метод).

Как петь в «глухом» зале или на открытом воздухе, где плохая акустика?

Опытные певцы и даже правильно обученные дети стараются в таком случае ориентироваться не на окружающее пространство, а на резонаторные и другие мышечные ощущения, на которые раньше меньше обращалось внимание. Если же певец из-за того, что стал себя плохо слышать, впадает в пани-

ку и начинает усиливать звук, то голос быстро устает и ожидаемого эффекта не происходит.

Нужно ли менять манеру пения при смене жанра и стиля музыки?

Не желательно. От этого голос сильно устает. Лучше научиться временно приближать вашу основную манеру пения к другой. Это облегчает нагрузку на голосовой аппарат и процесс голосообразования не нарушается. К тому же не всегда смена жанра и стиля вокальной музыки требует смены манеры пения. Большинство народных, и даже эстрадных песен хорошо звучат и в академической манере.

Должен ли учитель музыки или педагог вокала, хормейстер перевоплощаться на уроке или на хоровой репетиции как актер?

Артистизм учителя, дирижера его умение скрыть свое плохое настроение, усталость, считается частью его педагогического мастерства. Если действительно учитель, дирижер может перевоплощаться в того, кого он играет, то постепенно «грим души» закрепляется и его характер преобразовывается в желаемом направлении.

Как провести урок (по вокалу, дирижированию), что бы он был интересным и продуктивным?

Урок приравнивают к исполнению музыкального произведения, где при каждом его исполнении должны быть элементы импровизации и новаторства. Для этого необходимо:

1. Заранее определить четкий план урока. Например: пение упражнений 7–10 минут, работа над произведениями — 12–15 минут, творческие беседы в паузах между пением упражнений и произведениями по 1–2 минуты, самостоятельная работа на уроке учащегося под наблюдением педагога 5–6 минут и т. д.

2. Постоянно поддерживать темп на уроке или хоровой репетиции.

3. Оставаться самим собой. Не бросаться на безоглядное следование модным педагогическим течениям. Это может разрушить вашу методическую самостоятельность.

4. Досконально знать своих учеников и их родителей, чтобы при замечаниях на уроке не задеть их чувства: социальные, материальные, религиозные и т. д.

5. Постоянно вовлекать учащихся в творчество.

Можно ли школьника, обучающегося пению, научить работать самостоятельно?

Можно. Нужно научить его задавать самому себе проблемные вопросы (что не получается, почему и т. д.), а учителю уметь давать конкретные задания: пропой все произведения мысленно, а затем вслух или одну фразу мысленно, другую голосом; при разучивании произведения чаще пой мелодию закрытым ртом, на гласную «М» или «Н». Чтобы меньше уставал голос — четко и выразительно прочитай словесный текст песни вслух, это улучшит тебе дикцию и выразительность интонации; считай парные цифры с ускорением для развития певческого дыхания и выносливости голоса.

По данным польского физиолога В. Миссюр, работоспособность человека намного повышается если он трудится не в одиночестве, а совместно с другими людьми. Обязательно ли это должен быть хор?

Не обязательно. Ведь есть и, другие, формы музицирования: уроки музыки, сольфеджио, пение в ансамбле, в хоре, и, наконец, класс сольного пения, где у отдельного педагога занимается определенное число учеников по одной методике. Они совместно участвуют в одних и тех же концертах, конкурсах и т. д. Все это способствует развитию дружбы, «чувства плеча» и совместной ответственности за дело.

Заключение

Специальность хорового дирижера, регента имеет свои специфические особенности. Ему приходится иметь дело с очень тонким, прихотливым и своеобразными музыкальными инструментами — певческими голосами.

Руководитель хора должен быть строго требовательным к себе в жизни и в творчестве. Каждая хоровая репетиция, как и выступление хора перед слушателями, требует большого психического и физического напряжения и порой одна неточно звучащая нота, — как говорил дирижер К. Птица, — уносит много сил и душевной энергии.

Дирижирование основывается на глубоком, всестороннем знании хорового произведения, на отчетливом внутреннем представлении его звучания перед слушателями в концертном зале или перед прихожанами храма.

Пение голосов и аккордовых созвучий партитуры, игра на фортепиано, умение читать ее глазами, умение проанализировать или интуитивно постигнуть содержание текста и музыки — основные навыки необходимые в работе с хором.

Каждый дирижер, регент, работая с хором использует различные приемы и методы. Мы в своей работе ставим акцент на использование так называемых произвольных методов, позволяющих более эффективно организовать обучение хорошему пению, и особенно, когда в хоре много певцов без музыкальной подготовки, не имеющих навыков техники пения.

Известно, что главным в хоровом искусстве, является чистота звуковысотной интонации и стройность. Но не менее важное значение имеет качество хорового звука. Трудно себе представить четырехголосный смешанный хор без хорошо звучащих басов (как фундамента хора), без чистого, серебристого звучания сопрановой и теноровой партии, без грудного, объемного звучания альтовой партии. Поэтому хорошо,

когда руководитель хора еще и профессиональный вокалист, умеющий работать с каждым видом и типом голоса. К сожалению, хоровые дирижеры недостаточно владеют техникой вокальной работы в хоре.

Важнейшим моментом в работе дирижера и хора является их творческие и личные взаимоотношения. Руководитель хора никогда не должен противопоставлять себя хору. Он должен быть старшим наставником, который одинаково относится ко всем певчим. В тоже время, авторитет дирижера, регента должен быть очень высок. Он завоевывается знаниями, умением работать с хором, требовательностью к себе и конечно же, уровнем звучания хорового коллектива.

Особые требования предъявляются к регенту церковного хора и его певчим. Для регента, кроме специальных общемузыкальных и дирижерских способностей, теоретических знаний, необходима большая любовь к церковному пению и глубокая религиозность. Тогда, по словам Патриарха Московского и всея Руси Пимена «молитва и пение проникают друг в друга, и никакая церковная мелодия не существует сама по себе, но только в связи с текстом молитвы».¹ С учетом данного принципа регенту следует выстраивать воспитательную и общеобразовательную работу с хоровым коллективом.

¹ Матвеев Н. В., Хоровое пение.— Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского. 1998, с. 13.

Список литературы

1. Абелян, Л. М., Гембицкая, Е. Я. Детский хор Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. Содержание и методы работы. – М.: Музыка, 1976. – 120 с.
2. Агажанов, А. П., ред.-сост. Воспитание музыкального слуха. Сборник статей. – М.: Музыка, 1977. – 159 с.
3. Агин, М. С. Проблемы вокального искусства. – М.: 1992. – 63 с.
4. Адулов, Н. А. Руководство по постановке певческого и разговорного голоса. – Липецк, 1996. – 376 с.
5. Алексеева, Н. Владимир Федосеев: Сборник статей. – М.: Музыка, 1989. – 288 с.
6. Алляров, Х. А. Массаж гортани как профилактика профессиональных заболеваний голосового аппарата у преподавателей: Методические указания. – М.: 1982.
7. Аникеева, З. И, Аникеев, Ф. М. Как развить певческий голос. – Кишинев: Штиинца, 1981. – 124 с.
8. Анисимов, А. И. Дирижер – хормейстер. – Л.: Музыка, 1976. – 140 с.
9. Антемов, И. Х. Опыт теоретического и экспериментального обоснования особенностей техники «прикрывания звука» в педагогическом методе Д. Я. Андгуладзе. // Сборник трудов. Тбилисская гос. консерватория им. В. Сараджишвили. – Тбилиси, 1976. – С. 109–129.
10. Багадулов, В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. Госмузиздат. – М.: 1956. – 268 с.
11. Барвинская, Е. М. Как защитить голос учителя музыки. В: Музыка в школе, 2008, № 1. – С. 27–32.
12. Безбородова, Л. А. Дирижирование. – М.: Просвещение, 1990. – 158 с.
13. Бекбулатов, Г. Т. К лечению дисфоний и некоторых доброкачественных новообразований голосовых складок речевой и вокальной постановкой голоса: Дис. канд. мед. наук. – М.: 1969. – 215 с.
14. Бочев, Б. Работа с детскими голосами в хоре «Бодрая смена». В: Муз. воспитание в странах социализма: Сб. статей. – Л.: Музыка, 1975. – С. 213–238.

15. Бочев, Б. Эмоциональное выразительное пение в детском хоре В: Развитие детского голоса. — М.: АПН РСФСР, 1963. — С. 329–337.
16. Бражников, М. В. Памятники знаменного распева. — Л.: Музыка, 1974. — 80 с.
17. Бражников, М. В. Статьи о древнерусской музыке. — Л.: Музыка, 1975. — 120 с.
18. Бражников, М. В. Древнерусская теория музыки. — Л.: Музыка, 1972. — 423 с.
19. Ведерников, А. Ф. Чтоб душа не оскудела. — М.: Сов. Россия. 1989. — 224 с.
20. Вильсон, Д. К. Нарушение голоса у детей. — М.: Медицина, 1990. — 448 с.
21. Виноградов, К. П. Работа над дикцией в хоре. — М.: Музыка. 1967. — 103 с.
22. Вит, Ф. Ф. Практические советы обучающимся пению. — Л.: Музыка, 1968. — 64 с.
23. Вовчук, Л. В. Скорая помощь певцу. — Киев, 2008. — 40 с.
24. Вовчук, Л. В. Лекции по вокалу. Под общей ред. Е. И. Шевелевой. — Киев, 2008. — 38 с.
25. Вознесенский, Н. Л., Пальчун, В. Т. Болезни, уха, горла и носа. — М.: Медицина, 1981. — 272 с.
26. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. — М.: Музгиз, 1976. — 260 с.
27. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. — М.: Музыка, 1984. — 214 с.
28. Воспитание музыкой. Из опыта работы. Сост. Т. Е. Вендрова, И. В. Пичарева. — М.: Просвещение, 1991. — 205 с.
29. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Московская Духовная академия. Сергиев-Посад, 1998. Т. I, 529 с. Т II, 640 с.
30. Гедда, Н. Дар не дается бесплатно. — М.: Радуга, 1983. — 252 с.
31. Герсамия, И. Е. К проблеме психологии творчества певца. — Тбилиси: Мецниереба, 1985. — 162 с.
32. Глинка, М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы — сольфеджио. — М.: Кифара, 1997. — 56 с.
33. Голубев, В. П. Советы молодым педагогам — вокалистам. — М.: 1963. — 68 с.
34. Гинсбург, Л. М. Дирижерское исполнительство. — М.: Музыка, 1975. — 632 с.
35. Горяйнов, Ю. С. Ламакин, Г. Я. Дирижер. Композитор. Учитель. — М.: Музыка, 1984. — 231 с.

36. Готсдинер, А. Л. Подготовка к концертным выступлениям (к вопросу об эстрадном волнении) В: Методические записи по вопросам музыкального образования: Ред. сост. Лагутин. М., 1996. — Вып. 3. — С. 182–192.
37. Грум — Гржимайло, Т. Н. Музыкальное исполнительство. — М.: Знание, 1984. — 160 с.
38. Грум — Гржимайло, Т. Н. Об искусстве дирижера. М.: Знание, 1973. — 40 с.
39. Далецкий, О. В. Обучение пению. — М.: 2003. — 255 с.
40. Даманова, Н. А. Экспериментальные хоровые занятия в общеобразовательной школе. В: Музыка в школе, 2003, № 4. — С. 40–43.
41. Дебелая, Ж. Л. Формирование самостоятельности студентов в процессе обучения дирижированию на музыкально — педагогическом факультете. Дис. канд. пед. наук. — М.: 1977. — 161 с.
42. Добровольская, Н. Н. Вокальные упражнения в хоре подростков. — М.: АПН РСФСР, 1959. — 112 с.
43. Дмитриев, Л. Б., Телелева Л. М., Тапталова, С. Л., Ермакова, И. И. — М.: Медицина, 1990. — 272 с.
44. Дмитриев, Л. Б., Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. — 674 с.
45. Думбяускайте, Л. А. Тембр хора: Дис. канд. искусствоведения. — Л.: 1974. — 183 с.
46. Евпак, Е. Р. Хоровые распевки. — Киев: Муз. Украина, 1975. — 28 с.
47. Егоров, А. М. Гигиена певца. — М.: Музгиз, 1955. — 138 с.
48. Егорова, Б. И., Когибей, Б. И., Малых, С. Б. и др. Роль среды и наследственности в формировании индивидуальности человека. — М.: Педагогика, 1988. — 172 с.
49. Егорова, М. И Упражнения для развития вокальной техники. — Киев: Муз. Украина, 1980. — 112 с.
50. Емельянов, В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Санкт-Петербург — Москва — Краснодар, 2003. — 192 с.
51. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования. — М.: Музыка, 1988. — 80 с.
52. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. — М.: Музыка, 1987. — 96 с.
53. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство. — М.: 2003. — 270 с.
54. Жинкин, Н. И. Речевой и певческий режим фонации//Развитие детского голоса. — М.: АПН РСФСР, 1963. — С. 72–93.
55. Жинкин, Н. И. О произвольном и непроизвольном управлении звуковыми механизмами пения и речи. В: Вопросы психологии, 1978, № 4. — С. 73–82.

56. Зарицкий, Л. А., Тринос, В. А., Тринос, Л. А. Практическая фониатрия. — Киев. Головное изд-во издательского объединения «Вища школа», 1984. — 168 с.
57. Злобин, К. В. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певца. Л.: Медгиз, 1958. — 136 с.
58. Иванов, А. П. Искусство пения. — М.: Голос — Пресс, 2006. — 433 с.
59. Иванов — Радкевич, А. П. О воспитании дирижера. — М.: Музыка, 1973. — 79 с.
60. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры. — М.: Сов. композитор, 1985. — 229 с.
61. Иоанн Златоуст, святитель. Избранные беседы. Беседа 4. «О псалмопении». Изд-во ЗАО. «Тираж — 51». — Краматорск, 2001. — С. 15–19.
62. Кабилова, С. Ф. О роли учителя музыки в становлении творческой личности. В: Музыка в школе, № 3, 2005. — С. 53–55.
63. Кажлаева, О. М. Профессиональные нарушения голоса у вокалистов, их терапия и профилактика. Автореф. дис. канд. мед. наук. — М., 1984. — 22 с.
64. Казачков, С. А. От урока к концерту. Изд. Казанского университета, 1990. — 344 с.
65. Кан, Э. Элементы дирижирования. Пер. с англ. Д. Далгата. — Л.: Музыка, 1980. — 216 с.
66. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования. — М.: Музыка, 1972. — 254 с.
67. Канторович, В. С. Гигиена голоса. — М.: Госмузиздат, 1955. — 156 с.
68. Киоса, Н. Г. Упражнения и вокализы для развития певческого голоса. — Кишинев: Литература Артистикэ, 1984. — 68 с.
69. Киселев, А. Н. Теоретические основы методики обучения пению студентов факультета драматического искусства. — Л., 1979. — 19 с.
70. Ковин, Н. М. Управление церковным хором. — М., 2000. — 66 с.
71. Колесса, Н. Ф. Основы техники дирижирования. — Киев: Муз. Украина, 1981. — 208 с.
72. Кондаш, О. Волнение: страх перед исполнением: (на укр. яз., перевод со словацкого).- Киев: Радянська школа, 1984. — 171 с.
73. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1973. — 208 с.
74. Кофман, Р. И. Воспитание дирижера: психологические особенности. — Киев: Муз. Украина, 1986. — 40 с.
75. Краснощекова, В. И., Рождественская, Г. Д., Алиев, Ю. Б. Основы управления хором. — М. 1982. — 77 с.

76. Красотина, Е. А. Хороведение. — М.: МГЭПИ, 1986. — 86 с.
77. Краулис, Х. Д. Работа над тембром хора при голосообразовании с вибрато. // Вопросы вокально-хорового воспитания школьников. Сб. науч. трудов. — М.: МГПИ им. Ленина, 1983. — С. 138–147.
78. Кустовский, Е. С. Дирижерская техника на клиросе. — М.: 2003. — 124 с.
79. Лайнсдорф, Э. В защиту композитора. — М.: Музыка, 1988. — 304 с.
80. Лаури — Вольпи, Дж. Вокальные параллели. — Л.: Музыка, 1972. — 304 с.
81. Лебедев, Б. Б. История богослужебного пения. Полтавская епархия. — Комсомольск, 2004. — 256 с.
82. Левандо, П. П. Хоровая фактура. — Л.: Музыка, 1984. — 124 с.
83. Лукишко, А. И. Непровольные изменения силы тембра голоса в хоре. Автореф. дис. канд. искусствоведения. — Л.: 1984. — 19 с.
84. Люш, Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса. — Киев: Муз. Украина, 1988. — 143 с.
85. Максимов, И. Фониатрия. — М.: Медицина, 1987. — 287 с.
86. Малинина, Е. М. Вокальное воспитание детей. — Л.: Музыка, 1967. — 88 с.
87. Малышева, Н. М. О пении. — М.: Композитор, 1992. — 134 с.
88. Марисова, И. Б., сост. А. А. Юрлов. Сб. статей, материалов, воспоминаний. — М.: Сов. композитор, 1983. — 200 с.
89. Мартынов, В. И. История богослужебного пения. — М.: Риофа, 1994. — 240 с.
90. Мархлевский, А. Ц. Практические основы работы в хоровом классе. — Киев: Муз. Украина, 1986. — 96 с.
91. Матвеев, Н. В. Хоровое пение. Изд-во братства имя святого князя Александра Невского. 1998. — 287 с.
92. Медушевский, В. В. О христианской антропологии музыки. В: Музыка в школе, 2003, № 6. — С. 3–13.
93. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению. — М.: Просвещение, 1987. — 94 с.
94. Ментюков, А. П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. — М.: Музыка, 1986. — 87 с.
95. Металлов, В. М. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем. — М.: 1911. — 149 с.
96. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИПРАН, МТК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М.: 2002. — 496 с.
97. Мусин, И. А. О воспитании дирижера. — Л.: Музыка, 1987. — 248 с.
98. Мюнш, Ш. Я — дирижер. — М.: Музыка, 1982. — 63 с.

99. Назаренко, И. К. Искусство пения. — М.: Музгиз, 1963. — 512 с.
100. Наумов, А. А. Памяти Н. М. Данилина. — М.: Сов. композитор, 1986. — 312 с.
101. Незванов, Б. А. Интонирование в курсе сольфеджио. — Л.: Музыка, 1985. — 183 с.
102. Нестеренко, Е. Е. Размышления о профессии. — М.: Искусство, 1985. — 100 с.
103. Никешин, В. И. Искусство хормейстера и вокальные методы. В: Музыка в школе, 2000, № 3. — С. 44–48.
104. Никольская — Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 304 с.
105. Ольхов, К. А. Теоретические основы дирижерской техники. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1984. — 160 с.
106. Павлищева, О. П. Методика постановки голоса. — М; Л.: Музыка, 1964. — 123 с.
107. Пальчун, В. Т., Вознесенский, Н. Л. Болезни уха, горла и носа. — М.: Медицина, 1986. — 272 с.
108. Панофка, Г. Искусство пения. — М.: Музыка, 1969. — 216 с.
109. Первушина, Т. А. Формирование готовности студентов музыкально-педагогического факультета к работе с хором: Автореф. дис. канд. пед. наук. — М., 1985. — 16 с.
110. Пигров, К. К. Руководство хором. — М. Музыка, 1964. — 220 с.
111. Плужников, К. И. Механика пения. — СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2004. — 88 с.
112. Пономарев, А. С. Жизнь детского хора. В: Воспитание музыкой: Из опыта работы. Сост. Т. Е. Вендрова, И. В. Пигарева, — М.: Просвещение, 1991. — С. 103–135.
113. Пономарьков, И. П. Строи и ансамбль хора В: Работа в хоре. — М.: ПРОФИЗДАТ, 1964. С. 196–225.
114. Попов, В. С. Русская народная песня в детском хоре. — М.: Музыка, 1985. — 80 с.
115. Птица, К. Б., Попов, С. В., Козлов, Ю. Л. Работа над хоровой партитурой. — М., 1983. — 72 с.
116. Птица, К. Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М.: Музыка, 1970. — 120 с.
117. Радьков, В. В. Обзор современных методик преподавания Закона Божия детям. Дипломная работа. — Жировицы. Минская Духовная Семинария, кафедра педагогики, 1999. — 91 с.
118. Раненко, М. Э. Попытки уйти от фальшивого звучания. В: Музыка в школе. 2006. № 2. — С. 55–57.
119. Риггз, С. Пойте как звезды/Сост. и ред. Дж. Д. Каррателло. — СПб.: Питер, 2007. — 120 с.

120. Романовский, Н. В. Хоровой словарь. — Л.: Музыка, 1972. — 137 с.
121. Рябченко, А. Т. Берегите голос. — М., 1074. — 63 с.
122. Саркисян, К. Б. Анализ средств исполнительской выразительности в хоровом произведении. — Куйбышев, 1983. — 20 с.
123. Серебри, А. П. Некоторые вопросы методики преподавания хороведения. — Одесса, 1979. — 68 с.
124. Серебри, А. П. Пигров, К. К. — основатель хоровой школы. — Одесса, 1981. — 30 с.
125. Сигейкина, Е. Б. Из истории русской духовной музыки. В: Музыка в школе. Вып. 1. — М.: 2003. — С. 20–25.
126. Сикур, П. И. Методические основы формирования вокально-речевых навыков у студентов музыкально-педагогических факультетов педвузов. — Кишинев: КПН им. С. Лазо, 1987. — 50 с.
127. Сикур, П. И. Воспою Тебе. Основы вокальной техники и исполнительства. — М.: Рус. Хронографъ, 2006. — 408 с.
128. Сикур, П. И. Искусство пения в детском и юношеском возрасте. — Бэлць: Primex Com SRI, 2009. — 434 с.
129. Сикур, П. И. Вокально-методическая подготовка учителя музыки общеобразовательной школы. Современные технологии. — Бэлць: USB, 2009. — 252 с.
130. Самарин, В. А. Хороведение и хоровая аранжировка: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр Академия, 2002. — 352 с.
131. Сахалтуева, О., Соколова, О. Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей. Ред. Ю. Рагс. — М.: Музыка, 1980. — 303 с.
132. Силуан (Туманов), игумен. О некоторых проблемах современного восприятия церковной музыки. В: Музыка в школе, 2003, № 4. — С. 60–63.
133. Синдикова, Г. М. Влияние ценностного потенциала музыкальных произведений на духовное развитие учащихся. В: Музыка в школе, 2005, № 5. — С. 34–36.
134. Соболева, Г. Г. Современный русский народный хор. — М.: Знание, 1976. — 88 с.
135. Соколов, В. Г., Попов, В. С., Абелян, Л. М. Школа хорового пения. Вып. 2. — М.: Музыка, 1987. — 159 с.
136. Соколов, В. Г. Работа с хором. — М.: Музыка, 1983. — 192 с.
137. Соколова, О. П. Двухголосное пение в младшем хоре. — М.: Музыка, 1987. — 96 с.
138. Соколова, О. П., Стулова, Г. П., Критский, Б. Д. Вопросы хороведения на музыкально-педагогическом факультете. — М.: МГПИ им. В. И. Ленина. — 174 с.

139. Струве, Г. А. Хоровое сольфеджио. — М.: Сов. композитор, 1988. — 72 с.
140. Стулова, Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. — М.: Прометей МПГУ им. В. И. Ленина, 1992. — 271 с.
141. Стулова, Г. П. Хоровой класс. — М.: Просвещение, 1988. — 128 с.
142. Сурова, Л. В. Православная школа сегодня. Книга для учащихся и учащихся. — Издательство Владимирской епархии, 2000. — 495 с.
143. Сэт, Э. К. Развитие творческой активности студентов в классе хорового дирижирования. Автореф. дис. канд. пед. аук. — М.: АПН СССР, 1973. — 21 с.
144. Тевлин, Б. Г. Работа с хором. — М.: Профиздат, 1972. — 209 с.
145. Тилес, Б. Я. Дирижер в оперном театре. — Л.: Музыка, 1974. — 88 с.
146. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей. В: Избранные труды: В 2 т. М.: Педагогика, 1985, Т. 1. — 328 с.
147. Трубин, Н. Г. Духовная музыка. Смоленское областное книжное изд-во СМЯДЫНЬ, 2004. — 229 с.
148. Усова, И. М. Хоровая литература. — М.: Музыка, 1988. — 208 с.
149. Успенский, Н. Д. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков. Хрестоматия. — Л.: Музыка, 1976. — 240 с.
150. Ушкарев, А. Ф. Основы хорового письма. — М.: Музыка, 1986. — 292 с.
151. Шаляпин, Ф. И. Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Т. 1. — М.: Искусство, 1976. — 760 с. Т. 2. — М.: Искусство, 1977. — 600 с. Т. 3. — М.: Искусство, 1979. — 392 с.
152. Шамина, Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. — М.: Музыка, 1988. — 176.
153. Шацкая, В. Н. Детский голос. Экспериментальное исследование. — М.: Педагогика, 1970. — 232 с.
154. Шепелев, В. М. Интерпретация музыки как средство воспитания чувств школьников. — М.: 1984. — 89 с.
155. Шереметьева, Н. М. Климов — дирижер Ленинградской академической капеллы. — Л.: Музыка, 1983. — 135 с.
156. Шимановский, Г. И. Наставление церковному чтецу. Изд-е Средненского монастыря, 1999. — 16 с.
157. Шульпяков, О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. — Л.: Музыка, 1986. — 128 с.
158. Федонюк, В. Детский голос. Задачи и методы работы с ним. — СПб.6 Союз художников, 2003. — 60 с.
159. Фейгин, М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. — М.: 1975. — 112 с.

160. Фролов, Ю. П. Пение и речь в свете учения И. П. Павлова. — М.: Музыка, 1966. — 99 с.
161. Фучито Сальваторе, Барнет Дж. Бейер. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. — Санкт-Петербург: Композитор, 2004. — 58 с.
162. Хайкин, Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. — М.: Сов. композитор, 1984. — 240 с.
163. Халабузарь, П., Попов, В., Добровольская, Н. Методика музыкального воспитания. Учеб. пособие. — М.: Музыка, 1990. — 175 с.
164. Цыганов, А. И., Мартынюк, Л. А., Колотилов, Н. Н. и др., под ред. Цыганова. Справочник по физиотерапии болезней ухо-горлоноса. — Киев: Здоровье, 1981. — 280 с.
165. Цыпин, Г. М. Музыкант и его работа проблемы психологии творчества. — М.: Сов. композитор, 1988. — 384 с.
166. Чаплин, В. Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса. Автореф. дис. канд. искусствоведения. — М.: 1977. — 16 с.
167. Червяков, А. Д. Московская городская учительская семинария. Изд. центр. Журнала «Россия молодая», 1997. — 320 с.
168. Чесноков, П. Г. Хор и управление им. — М.: Госмузиздат, 1961. — 240 с.
169. Эдельман, Г. Артуро Тосканини. Сб. статей. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6. — М.: Музыка, 1971. — 311 с.
170. Юдин, С. П. Формирование голоса певца: Учебн. пособие для высш. и сред. муз. учеб. заведений. — М.: Музгиз, 1962. — 167 с.
171. Юссон, Р. Певческий голос. Пер. с франц. — М.: Музыка, 1974. — 262 с.
172. Юцевич, Ю. Е. О влиянии вокально-слуховых рецептов в формировании певческого голоса: Материалы VI Всесоюз. науч. конф. ИХ В. — М.: ИХВ АПН СССР. 1982. — С. 181.
173. Юшманов, В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории. Автореф. дис. канд. искусствоведения. — Л.: 1986. — 36 с.
174. Яковлев, А. В. Физиологические закономерности певческой атаки. — Л.: Музгиз, 1971. — 64 с.
175. Якубовская, В. А. Слухomotorный синтез в формировании музыканта-исполнителя. Автореф. дис. канд. искусствоведения. — Л., 1985. — 24 с.
176. Яременко, В. В. Влияние вокально-хоровой нагрузки на певческое дыхание. Автореф. дис. канд. пед. наук. — М.: 1987. — 15 с.
177. Ярославцева, Л. К. Особенности дыхания у певцов: Автореф. дис. канд. пед. наук. — М.: 1974—16 с.

Сикур Петр Иосифович
ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ

Обложка О. Стацевич
Макет, оформление Е. Белогорцева

Книга издается в авторской редакции

Подписано в печать 20.08.2012. Формат 60x90 ¹/₁₆.
Гарнитура «Петербург». Печ. л. 31.
Тираж 5000 экз. Заказ 6741

Издательство «Русский Хронограф».
127337, Москва, Ярославское шоссе, д. 24, к. 2

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



**ПРАВОСЛАВНОЕ
СЛОВО**
НА ПЯТНИЦКОЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПРАВОСЛАВНОГО
СВЯТО-ТИХОНОВСКОГО
ГУМАНИТАРНОГО
УНИВЕРСИТЕТА

*Мы работаем с 1991 г.
Всегда рады предложить
все необходимое для нужд
храма и домашнего обихода.
Скидки. Доставка оптовых
заказов по России.
Иллюстрированные каталоги
на сайте в интернете.*



КНИГИ * МУЗЫКА * ИКОНЫ * УТВАРЬ * ТКАНИ

Наш адрес: 119017, г. Москва, Пятницкая 51
ст. м. "Новокузнецкая", "Павелецкая", "Третьяковская"
Тел./факс: (495) 951-51-84; 951-34-97; 951-50-44

Время работы: Пн.-Пт.: 9.00-21.00;
Сб.: 10.00-17.00; Вс.: 10.00-14.00

www.pravslovo.ru



**ПЕТР
ИОСИФОВИЧ
СИКУР —**

доцент кафедры искусств и художественного воспитания Бэлцкого государственного университета им. Алеку Руссо.

Окончил Одесскую государственную консерваторию им. А. В. Неждановой по классу хорового дирижирования и сольного пения (1973—1978).

П. И. Сикур автор многих научных и методических работ по проблеме развития и сохранения певческого голоса у детей, подростков и взрослых, в том числе научно-методических монографий «Воспою Тебе. Основы вокальной техники и исполнительства» (2006 г.), «Искусство пения в детском и юношеском возрасте» (2009 г.), учебных пособий «Вокально-методическая подготовка учителя музыки общеобразовательной школы» (2009 г.), «Методические основы формирования вокально-речевых навыков у студентов музыкально-педагогических факультетов педвузов» и ряда статей научно-методического содержания.

