

Занятия с хором.

В виду того, что в большинстве случаев в хорах участвуют лица мало знающие ноты, регенту приходится много времени уделять на „зубрежку“, и в то время, как он занят с одной партией, остальные сидят без работы, слух их утомляется, ими овладевает нетерпение, бесполезные разговоры, или, наоборот, сонное состояние, а в конце концов часто тупеет чувствительность к музыке. Это явление обязательно надо устранить, прибегнув к следующему: разбиваем спевку на три разряда: мужскую (для теноров и басов), женскую (для сопрано и альтов) и общую (для всех партий). Чтобы сократить время, мы мужскую спевку и женскую устраиваем в один вечер по часу или полтора каждую, а в следующий же вечер устраиваем общую спевку продолжительностью два часа. На отдельных спевках идет разучивание и подготовка, а на общей спевке повторение и основательное укрепление в пройденном всеми партиями вместе.

При такой постановке экономится время, партии находятся в напряженном состоянии, и успех работы увеличивается.

Следующий, столь же важный вопрос, это — приготовление плана спевки. Заранее обдумываем порядок работы, назначаем песнь к разучиванию, хорошо знакомимся с мелодией, тактом и со словами, разбиваем ее на малые отрывки, по предложениюм, для облегчения при разучивании, и заносим ее в план спевки. Затем избираем для повторения песни из старого материала, просматриваем их, устанавливаем слабые места. Вырабатываем художественное исполнение и записываем их также. Кроме того, в план спевки заносим и разучивание нот, в этой области мы занимаемся не сложными теориями, но изучением нотного стана, двух ключей, интервалов, гамм и пением сольфеджио. Создавая таким образом план, регент смело приступает к работе и обучению других. Если же он не обращает на это внимания, является на спевку без плана и уже на месте роется и ищет материал, то хор теряет веру в его познания, авторитет его падает, да плюс к этому тратится многое дорогое для спевки времени.

Теперь я коснусь самого порядка ведения спевок как отдельных, так и общих. С готовым планом, точно к назначенному времени являемся на спевку и приступаем к работе. Уделив несколько минут теории и сольфеджио, мы переходим к разучиванию намеченной песни. Благодаря тому, что она уже разбита на кусочки, мы не утомляем голоса длинными промежутками и поочередно даем отдых, при чем поступаем так: прочитав хором слова и ноты, проигрываем первый отрывок для одного голоса несколько раз, певчие же не поют, но внимательно прислушиваются к мелодии, чтобы ее запомнить, и уже после этого повторяем с ними; переходим к другому голосу, проделав то же, повторяем уже с обоими голосами вместе. После первого отрывка приступаем ко второму и т. д. Главное — надо следить, чтобы у хористов развивалась музыкальная память, быстрое схватывание мелодии и соображение в движении звуков по нотам. Когда определенное время для вышеизложенной работы окончено, мы начинаем повторять записанные в плане песни; их уже не разбиваем на отрывки, но все же поголосно проверяем, исправляя и подучивая слабые места.

На общих спевках нам учить ничего не приходится, а только повторяем материал, бывший в работе на отдельных спевках, и художественно его обрабатываем. Такой круговорот работы направляет хористов в надлежащую колею, к которой проявляя большой интерес, они напряженно стремятся вперед.

Чтобы еще больше усилить интерес к работе, необходимо чаще устраивать вечера духовного пения. Для этого вновь разучиваемые песни не вносим сразу в собрание, накопляем их в известном количестве, дополняем известными уже хорошими хоровыми вещами, кроме того, приготовляем солло, дуэты, трио и квартеты, в ту же программу включаем декламации и короткие проповеди, и в назначенный день исполняем эти номера.

Итак, да поможет Господь друзьям регентам, идя вышеуказанным путем, в практике уже достичь желательных результатов.

Я. И. Вязовский.

Пение и какое к нему должно быть отношение.

Пение, и вообще музыка, в жизни человека занимает видное место; оно является постоянным его спутником и как бы необходимой частью его семейного и общественного быта. Каждый из нас, и неща отвлеченных рассуждений по этому вопросу, обратившись к самому себе, осмотрев пытливым глазом все прошлое своей жизни, увидит, что пение и музыка являлись выразителями его душевных переживаний и настроений. Уставшее, обессилевшее в жизненной борьбе и от различных треволнений сердце, ища возможности в чем либо излить свое страдание, углубляясь в музыку и пение, получает временный покой и забвение, при чем вытекающая отсюда мелодия (мотив) характерно оттеняет внутреннее состояние человека: в этой мелодии, звуки жалобные, плавные и тяжелые — слышится грусть и душевная боль, густые диссонансы (неблагозвучия), жутко льются, волнуются, мешаются с консонансами (благозвучиями) и постепенно снимают, сглаживают образовавшиеся ранки тоски и неудовлетворенности: так легко становится, все забывается, как волна, откатывается с сердца со слезами горе, несмотря на то, что вокруг все еще продолжает бушевать житейское море.

Но вот, до нашего уха долетает несколько твердых аккордов (соединение звуков); темпом марша громоздятся веселые звуки один на другой, в них слышится ширь, чувствуется раздолье, и нам становится ясно, что этому не предшествовали грусть и разочарованность, но как причины, радость и бесшабашность. Эти два, хотя слабые наброска, все же характеризуют роль музыки в жизни человека, а именно, в ней разрешаются житейские диссонансы обеих ладов (веселого и печального).

Благодаря тому, что музыка и пение являются выражениями чувств души, они вошли в неотъемлемую часть богослужения и без них оно не совершенно и, в некоторых случаях, не мыслимо.

Я думаю каждый со мной согласится, что лучше мы ни чем не можем передать обществом своих чувств, желания и мысли, как только пением; речью ведь невозможно и не красиво целым обществом плакать, вопить или пиковать, а пением, музыкой возможно безгранично плакать, вопить

мелодией в молитве, радоваться всей семьей в песне, слившись в один общий звук, конечно, все это при помощи различных музыкальных форм. Переходя к значению пения и музыки, в наших общинах, нужно повторить все вышеизложенное; выражение в пении общиной глубоких чувств благодарности Господу и искренней молитвы, выражение переживаний радости и сокрушения, а также, наряду с этим, прибавить призыв к пробуждению и покаянию грешника, увеличение интереса у посетителей к нашим собраниям и развитие музыкального искусства среди членов Общины.

Принимая все это близко к сердцу, мы должны сознать, с каким усердием и ревностью должно относиться, тем более хору, к этой части служения Господу. Каждый певец и регент должны подойти к этому вопросу весьма серьезно и решить, если петь, работать на этой ниве, то усердно и от всей души, ибо, когда не будет этих условий, мы не сможем прилагать свое сердце, петь, забыв об окружающем, и, погрузившись в смысл производимых звуков, переживать мелодию со словами и ею хвалить Его или призывать к Нему. Во время хоровых исполнений мало смотреть на палочку регента или ею управлять, необходимо жить тем, что поется, дышать тем же, вкладывать душу, чувствовать ее в регенте или передавать ее хору, а для этого должна быть тесная связь между хором и регентом; необходимо, чтобы регент был душою, а не метрономом, (прибор отсчитывающий удары), или подиумом, не заслуживающим этого названия; он должен знать, что хор это — струны, находящиеся во власти его души, и если ~~он~~ помимо физических рук не возьмет эти струны руками души и не вдохновит их, то связи, единства не будет, и такое пение, лишенное чувствительной искренности души, не создаст в самом хоре и у слушателей должного настроения и не принесет желательных плодов.

Я надеюсь, что любящие пение и музыку друзья поймут эти краткие строки и отдадутся работе всем своим существом и сердцем и будут стремиться к совершенству, выполняя требования искусства музыки для славы Господа здесь на земле.

Я И. Вязовский.

Методика хорового пения.

Разновидности хора и техническая постановка.

Хором вообще называется группа лиц, обладающих музыкальным слухом и голосом, распределенных по голосам и подчиняющихся определенным правилам музыкально-хорового искусства.

Хоры бывают четырех видов: 1) детский, 2) женский, 3) мужской и 4) смешанный.

1. Детский хор состоит из детских голосов — мальчиков и девочек, в возрасте до мутации, т.-е. перемены голоса и делится на четыре голоса: первое сопрано, второе сопрано, альты и контр-альты.

2. Женский хор состоит из женских голосов и поголосно разделяется на: сопрано, мецо-сопрано; альты и контраталты.

3. Мужской хор состоит из мужских голосов и делится на: первые тенора, вторые тенора, баритоны и басы с октавами (басопрофунд).

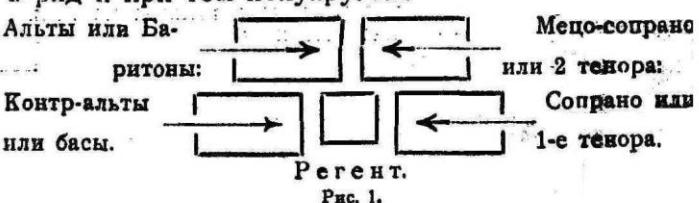
4. Смешанный хор состоит из мужских и женских голосов (в сопрано и альтах могут быть и подростки), делится он на следующие голоса: а) четырех' голосный: сопрано, альты, тенора, басы; б) восьми голосный: сопрано, мецосопрано, альты, контр-альты, первые тенора, вторые тенора, баритоны, басы с октавами.

Все вышеуказанные виды хора могут быть в исполнении одноголосными (петь в один голос), двухголосными (в два голоса, высокий и низкий) и трехголосными (высокий, средний и низкий). Партии в эти случаях распределяются, исходя из того, какому голосу легче брать верхние или низкие notes. При этом надо следить, чтобы сила партий была одинакова, иначе один голос может покрывать другие, отчего не получаетсяенной гармонии.

Весьма существенным вопросом является правильная расстановка голосов (партий). Несмотря на существующую логоворку: «как ни садитесь».

а в музыканты не годитесь», я все же хочу познакомить читателя, интересующегося хоровой и становкой, с существующим размещением голосов в хорах.

Их бывает два, в зависимости от того, однородный ли то хор или смешанный. В однородных хорах (детских, женских и мужских) целесообразнее в звуковом отношении ставить партии в ряд и при том полукругом:



Смешанный хор нужно ставить по голосам так:

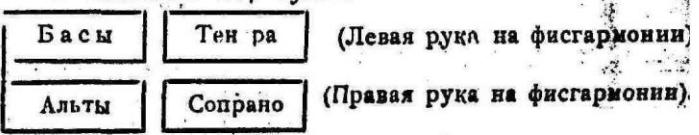


FIG. 2.

Не следует смешанный хор ставить так, как часто приходится наблюдать.



PAGE 3

В смешанных хорах ни в коем случае не допустимо, также и такое распределение, какое ука-

зано для однородных хоров (Рис. 1), получается грубый звуковой эффект, когда с одной стороны сущен мужской тембр, с другой стороны женский. Получающаяся разобщенность мужских и женских голосов производит неприятное впечатление.

Однако, и при принципе, указанном на рис. 3, некоторые все же могут делать ошибки, распределяя голоса следующим образом:

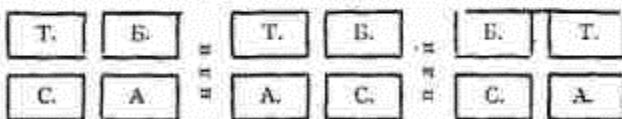


Рис. 4.

Все указанные три случая, противоречат техническому устройству музыкальных клавишных инструментов, которые являются *ярким* образчиком хорового аппарата. В самом деле, посмотрите на клавиатуру фисгармонии или пианино, и вы увидите, что с правой стороны находятся высокие звуки, с левой стороны низкие; дальше, играя правой рукой, мы под пальцами имеем с правой стороны ноты сопрано, с левой ноты альтов; играя левой рукой, с правой имеем теноровые ноты, с левой стороны басовые (см. рис. 3). На фисгармонии эта система расположения в ряде в хоре левая рука как бы впереди правой, считая от регента. Руководителю, в особенности играющему на музыкальном инструменте, недопустимо делать подобные ошибки, ибо тем самым он создает для себя, наряду с техническими неудобствами, и неправильное сочетание голосов. При указанной

же расстановке (см. рис. 2) голоса, сливаясь вместе, дают приятную гармонию.

Не следует хор, правильно расположенный по голосам, рассаживать далеко вдаль от регента на четыре или пять рядов; лучше всего усадить хор в два, в крайнем случае в три ряда, и при этом полукругом, чтобы крайние голоса далеко не отстоили о регента (см. рис. 1 и 2). В тех случаях, когда по техническим условиям помещения нельзя так поставить хор, перед регентом все же должна стоять задача приблизиться к указанному расположению.

Каждый хорист должен стоять лицом к регенту и отнюдь не боком, особенно это касается крайних. Если ноты даны на двух или трех лицах, то их должен держать ближайший к регенту хорист, чтобы остальным двум или одному не приходилось сворачивать в сторону от регента голову, отчего портится звук, теряя свою силу.

Я советовал бы регенту перед пением не поднимать хор особыми сигналами, сопровождающимися целыми церемониями, как-то: стуком камертона или руками и тем более тогда, когда он уже стоит на подставке. Этим ничего не достигается, а только тратится на обучение время и отвлекается внимание от истинной сущности, заключающейся в художественном исполнении песни. Все это надо делать весьма просто, но организованно: когда регент встает со стула, он просит хор подняться, затем становится на подставку, дает тон (если есть фисгармония то раньше дает его) и хор поет.

Я. И. Вязовский.

Методика хорового пения.

О дирижировке.

Задача, стоящая в данный момент передо мной, по упомянутому методу дирижирования весьма трудно разрешить в рамках коротких строк журнала, но все же я не могу обойти этот вопрос и поскольку возможно, хотя и не исчерпывающе, все же неизвестно охватить его и просил бы обратить на него серьезное внимание.

Дирижировка или управление хором имеет огромное значение в развитии хора и его успехе.

В последнее время есть тяготение к созданию оркестров (ансамблей) без дирижера, конечно, в составе высококвалифицированных музыкантов. Говорить о том, достается ли что этим, имеет ли это положительные или отрицательные стороны, и не буду, и отношений же хора, особенно народного, полагаю, что статусные лица, стоящие во главе и руководящими голосами, цдохновляющими их, воспевающими единство чувства, приведут к полному упадку или не дадут бы музыкального развития, тем более, что наши народные массы, за исключением немногих, с потрясением и с искусством пения незнаны и не настолько развиты в этой области, чтобы разумно, самостоятельно руководить голосом, сообразуясь с общим фоном и проявляя уместную собственную инициативу. Часто регент и тот с трудом чего либо может добиться от исполнителей.

Задача регента сводится к следующему: во-первых, на спеве теоретическая подготовка, практическое обучение пению и художественное обработка песни; во-вторых, во время исполнения подчинение хора, испое указания моментов начала и конца, управление ритмом, темпом и художественными оттенками, избавление от того, что на спеве обращалось на это внимание, либо практика показала, что песням свойственно забывать то или иное указание.

В тех случаях, когда регент не обладает музыкальной тщетностью, неспособен воспринять чувство в пении и является только ритмическим прибором — хор без него с одинаковым успехом, т.-е. другого и гладко, может исполнить песни, но той только различия, что в этом пении не будет музыкального художества со всеми требованиями чувства и звучания словес и нот.

Большинство наших друзей регентов, вышедших из хоровых рядов, являются самочуяными и поэтому их осведомленность в вопросе дирижирования весьма ограничена, они или научились один у другого или личной практикой выработали способы, приемы движений рук, часто уродливые, непрактичные, с излишними неуместными признаками линий, сближающими с толку хор, не понимающий необходимость и значение того или иного случайного жеста руки.

Надо знать, что кроме хора, управляемого регентом, на него, и на стоящего выше и впереди, сосредоточено много зорких глаз, что и заставляет вырабатывать и добиваться эстетики, но красивых пластичных движений, а это идет в сопровождение успеха, где ленота и качество исполнения.

К образу движений нужно подходить весьма просто, умело, не наращивая в сложных фигурах с замысловатым счетом. Замечу, что многие из движений рук по счету ударов, указанных учебниках теории музыки, в практике не применямы и там, где регент или пользуется, он только мучается и терпит неудачу с хором.

Первая цель, достигаемая дирижировкой, это руководство ритмом (ударом) и темпом (скоростью); при этом важно, чтобы внутреннее чувство $\frac{1}{2}$ звучало руками, а последние были бы самостоятельны руки. Жить хором, изменяя по необходимости ритм и темп пения, к сожалению, бывает так, что малейшее изменение в счете, как-то: с коротких на долгие ноты и наоборот с неравными длительностями, сбивает руку и она ушиб-

неспособна восстановить равновесие и приходит в минутное замешательство. Для того, чтобы добиться сплайса чувства с рукой, надо много заниматься с самим собой пением гаммы с дирижировкой, применять изменение скорости на протяжении одной гаммы т.-е., ускоряя, замедляя и меняя ударение в связи с ритмом. Вторая цель, достигаемая дирижировкой, это художество, о чем в другой раз.

Дирижировка имеет три основных вида в зависимости от указанного в начале песни размера такта, который обозначает число долей или (что все равно) число одинаковых частей такта (частями же называются части, на которые делится вся песня, равная между собой по длительности).

При простых двудольных тактах: $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{8}{2}$ дирижировка должна быть следующая



Рис. 1

т.-е. в стороны «раз», в середину «еда». Этот же вид употребляется и при быстром темпе тактов: $\frac{4}{4}$, $\frac{8}{4}$, и $\frac{16}{4}$, в первых двух на каждый взмах приходится по две доли, в третьем по три. Следует, что выражение «доли» относится к главным сильным и слабым временам, т.-е. частям, и как я уже говорил, доли такта «отходят не в тема разнообразным дроблениям самих узких долей, исполняются же эти члены длительности за счет законного и дирижированием хода руки».

При простых трех-дольных: $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ употребляется дирижировка следующая:

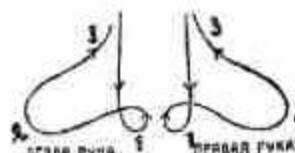


Рис. 2

или «раз», в стороны «еда» обратно вверх «три»; такой же прием возможен и необходим при медленном темпе шестидольного такта: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, для чего приходится в одном такте уделять указанную фигуру и при быстром темпе девятидольного такта $\frac{9}{8}$, тогда на каждый взмах приходится 3 доли.

При нормальном четырех-дольном: $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$ дирижировка должна быть такая:



Рис. 3

или «раз», в середину «еда» в стороны «три» вверх «четыре». Есть также двадцатидольные $\frac{20}{8}$, для которых можно

использоваться такой же фигурой при чем на каждой замке находится по три доли.

Когда регент основательно изучит употребление этих движений каждого широким, то затем он с успехом сможет, на основании данных выше указаний, комбинировать их, заменив одно другим в череду их, что создает разнообразие, не утомляющее глаз.

Во всех приемах дирижированию следует поднимать руки выше головы и опускать ниже пояса, должны же они пропадать в пределах плеч (в отклонение в этом вопросе никогда допускается). Кроме того, надо следить, чтобы во время движений рук работали кисти, т.-е. когда рука опускается, кисть, отставая от нее, подымается, когда же рука подымается, кисть, отставая опускается, этим достигается пластичность движений, гладкость и мягкость руки. Такие запрещается снимать, пальцы в кудах, но следует их держать совершенно свободно и открыто.

Теперь немного поговорим о приемах дирижирования.

В моментах тихого исполнения «о», «эр» движения должны быть медленные, спокойные, темп же может быть быстрый или медленный.

В моментах громкого исполнения «б», «бб», движения должны быть быстрые, энергичные и по необходимости быстрые или медленные.

Хор должен начинать дружно вместе, а чтобы этого добиться, избегая вынужден, надо подготовить его движение и рукам и сделать предварительное движение рук и началу

фигуры или и другой ее части, смотря по тому с какой долей такта начинается песня, и после этого хор должен вступить с началом дирижирования.

Если вы поглядите в ноги, то встретите песни, имеющие первый такт не полный, т.-е. и нем нестолько долев, сколько указано цифрой рядом с именем, например: в изложении стоит $\frac{2}{4}$, а в первом такте $\frac{1}{4}$ или $\frac{3}{4}$, это называется затянутым и в таких песнях последний такт тоже является неполным, дополняя первый «затянут». И вот в этих случаях дирижированию надо начинать с соответствующим данныму затянуту частей из указанных движений рук. Напр. Такт $\frac{3}{4}$, в котором одна четверть, т.-е. 3-я четверть такта, дирижированию начнем с третьего приема вперед «стри» (см. рис. 2).

Дирижируя, надо стоять спокойно, не шататься, подобно малярину, со стороны в сторону, однако этим не исключаются случайные движение, без которых нельзя обойтись и которые необходимы для разных приемов в пении. Такие руки должны помогать иногда голосу и выражение лица: то замахнуть головой, подавив этим силу голосов, то прищурившись, показать таинственную тычину и т. д.

Для большего уяснения вопроса о тактах, связанных с дирижировкой и советовал бы приобрести в Издательстве «Слово Истини»—Москва, Казаринский пер № 8—приклад самоучитель теории музыки Г. И. Адама, в такне просил бы друзей со всеми интересующими вопросами о дирижировке и вообще по методике пения обращаться по мне письменно в Муз. Отделе, прилагая на ответ марку.

Я. И. Вязавский.