

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 предложениям, 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 много дорогого для спевки времени.

Теперь я коснусь самого порядка ведения спевки 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, накапливаем их в известном количестве, дополняем известными уже хорошими хоровыми вещами, кроме того, готовим 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 достигнуть 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 не ища отвлеченных рассуждений по этому вопросу, обратившись к самому себе, осмотрев пытливым взглядом все прошлое своей жизни, увидит, что пение и музыка являлись выразителями его душевных переживаний и настроений. Уставшее, обессиленное в жизненной борьбе и от различных тревожений 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 выразителями 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 свои чувства, желания и мысли, как только пением; речью ведь невозможно и не красиво целым обществом плакать, вопиять или ликовать, а пением, музыкой возможно безгранично плакать, вопиять

мелодией в молитве, радоваться всей семьей в песне, сливаясь в один общий звук, конечно, все это при помощи различных музыкальных форм. Переходя к значению пения и музыки, в наших общинах, нужно повторить все вышесказанное; 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, погружившись 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 спайка между хором и регентом; необходимо, чтобы регент был душою, а не метрономом, (прибор отсчитывающий удары), или под- не заслуживающим и этого названия; он должен знать, хор это — струны, находящиеся во власти его души, и если 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 по голосно разделяется на: сопрано, меццо-сопрано; альты и контральты.

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

4. Смешанный хор состоит из мужских и женских голосов (в сопрано и альтях могут быть и подростки), делится он на следующие голоса: а) четырехголосный: сопрано, альты, тенора, басы; б) восьмиголосный: сопрано, меццо-сопрано, 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 этих случаях распределяются, исходя из того, какому голосу легче брать верхние или низкие ноты. При этом надо следить, чтобы сила партий была одинакова, иначе одни голоса могут покрывать другие, отчего не получается должной гармонии.

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

а в музыканты не годитесь», я все же хочу познать читателя, интересующегося ~~вопросом~~ постановкой, с усуществующим 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:

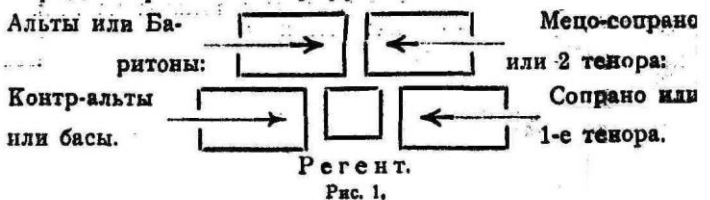


Рис. 1.

Смешанный хор нужно ставить по голосам так



Рис. 2.

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



Рис. 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 сгущен 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:

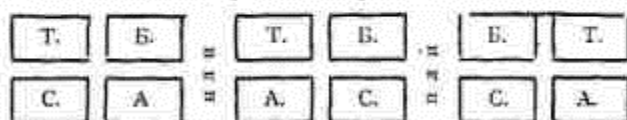


Рис. 4.

Все указанные три случая, противоречат техническому устройству музыкальных клавишных инструментов, которые являются **прямым 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 расположена в ряд, а 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, на ряду 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 отстояли от 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 лиц, 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.

пользоваться такой же фигурой при чем на каждый шаг приходится по три доли.

Когда певец основательно изучит употребление этих движений каждого прозаика, то затем он с успехом сможет, на основании данных много указаний, комбинировать их, заменив одно другим и чередовать их, что создает разнообразие, не утомляющее глаз.

Во всех приемах дирижирования не следует поднимать руки выше головы и опускать ниже пояса, должны же они находиться в пределах плеч (в отклонение в этом вопросе иногда допускается). Кроме того, надо следить, чтобы во время движения рук работали кисти, т.е. когда рука опускается, кисть, отставая от нее, подымается, когда же рука подымается, кисть, отставая опускается, этим достигается пластичность движения, гладкость и мягкость руки. Также запрещается сжимать пальцы в кулаки, но следует их держать совершенно свободно и открыто.

Теперь немного коснусь самого применения дирижирования.

В моментах тихого исполнения «ре», «рре» движения должны быть медленнее, спокойнее, темп же может быть быстрым или медленным.

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

Хор должен начинать дружно вместе, а чтобы этого добиться, набрав выскочек, надо приготовить его внимание и рукам и сделать предварительное движение рук и головы

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

Если мы заглянем в ноты, то встретим песни, имеющие первый такт не полным, т.е. в нем несколько долей, сколько указано цифрой рядом с ключом, например: в ключе стоит $\frac{2}{4}$, а в первом такте $\frac{1}{4}$ или $\frac{3}{4}$, это называется «атактом» и в таких песнях последний такт тоже бывает неполным, дополняя первый «атактом». И вот в этих случаях дирижировку надо начинать с соответствующих данному атакту частей из указанных движений рук. Напр. Такт $\frac{3}{4}$, а атактом одна четверть, т.е. 3-я четверть такта, дирижировку начнем с третьего приема вверх «три» (см. рис. 2).

Дирижируя, надо стоять спокойно, не шатаясь, подобно мячнику, со стороны в сторону, однако этим не исключаются случайные движения, без которых нельзя обойтись и которые необходимы для разных приемов в пении. Также рукам должна помогать иногда голова и выражение лица: то замахнуть головой, подвинуть этим силу голосов, то прищурившись, показать таинственную таинству и т. д.

Для большего успеха вопроса о тактах, связанного с дирижировкой и советшал бы приобрести в Издательстве «Слово Истина»—Москва, Казаринский пер. № 8—краткий самоучитель теории музыки Г. И. Адама, а также просил бы друзей со всеми интересующими вопросами о дирижировании и вообще по методике пения обращаться ко мне письменно в Муз. Отдел, предлагая на ответ марку.

Я. И. Вязовский.