

Я.А. Богатенко



Статьи о церковном пении с методическими указаниями.

"Методика изучения церковного пения".

В IV частях. Статья из журнала Церковь № 19, 40, 48 за 1909 г.

"Беседы о церковном пении".

В VIII частях. Статья из журнала Слово Церкви, № 3, 4, 6 за 1915 г. и № 6, 8, 16 за 1915 г.

Содержание:

I. Новое время.

II. Состав хора.

III. Значение руководителя хора. Его права и желательные обязанности.

IV. Необходимость подчинения общему тону. Значение внимательности.

V. Дыхание певцов. Плавность звука и ее значение.

VI. Определенный тон в пении и его значение.

VII. Общехоровые правила.

VIII. Исполнение самогласных стихер.

Заключение.

Об авторе.

Богатенко Яков Алексеевич (иногда писалось Богатенков; 1875 по данным НКВД, род. в 1880 г. — 10 окт. 1941) — старообрядческий реставратор-иконописец, знаменитый руководитель церковного хора Братства Честного и Животворящего Креста, автор многочисленных статей по древлеправославной живописи и, особенно, пению. Сын еп. Рязанского и Егорьевского Александра.

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

I.

Никто не станет отрицать того, что церковное пение при богослужении вызывает и усиливает молитвенное настроение молящегося, так как сосредотачивая на смысле пропеваемых молитв его внимание, тем самым сильнее способствует проникнуться ему глубоким чувством молитвы для общения с Богом и Его святыми угодниками.

Поэтому излишне говорить о желательности того, чтобы дети старообрядцев, зная крюковое пение, могли бы по своей охоте и склонности свободно принимать в нем деятельное участие. Но на пути к успешному достижению этой цели существует немало значительных затруднений.

Для того, чтобы участвовать в церковном пении, все-таки нужны хотя бы какие-нибудь теоретические познания в крюках, так как один практический опыт и привычка к пению “по напевке” еще не может дать достаточно благих результатов, а наоборот, иногда значительно вредит в смысле правильного исполнения церковных мелодий.

Недостаток училищ и учителей крюкового пения естественно отражался и на числе знающих это искусство, числе, едва ли достаточным для того, чтобы обслуживать все старообрядчество подготовкой опытных певцов. К тому же и подготовка эта носила характер, вероятно чисто-профессиональный, т.е. пение изучали лишь настолько, насколько необходимы были “для дела” самые элементарные познания в этой области.

Результаты такого механического преподавания налицо: громадное большинство церковных певцов поет почти бессознательно, не понимая и не интересуясь смыслом и содержанием песнопений. Выделяются лишь те, которым посчастливилось выучиться под руководством более разумного и искусного преподавателя, да отмеченные Богом таланты, от природы имеющие способность и тонкое понимание. Только в единичных случаях и возможно увидеть отношение к церковному пению, как к искусству, видеть искреннее желание сделать его выразительным и более отвечающим своему высокому назначению, — пробуждать чувство молящегося. Общий же уровень понимания крюкового пения и даже уровень теоретических познаний его стоят на весьма низкой степени...

А между тем теперь, в это благоприятное для старообрядцев время, есть полная возможность организовать дело преподавания церковного пения на твердой почве, и разумной и систематической подготовкой учащихся поставить в будущем пение столь же доступным и естественным для всех, как умение читать и писать...

Вопрос следовательно лишь в том, чтобы выбрать такую систему преподавания, которая в непродолжительный срок давала бы по возможности наилучшие результаты.

На этом, конечно, следует остановиться подробнее.

С чего именно нужно начинать изучение крюкового пения?

Многолетний опыт преподавателей показал, что прежде всего и основательнее всего необходимо изучить так называемую лестницу, т.е. ряд восходящих и нисходящих звуков крюковой гаммы, в объеме которой и заключается весь круг знаменного пения. Необработанный и неразвитый слух не в состоянии уловить разнообразные переходы звуков, если предварительно не будет хорошо усвоен порядок основных тонов и их относительная высота.

Когда ученики разовьют свой слух настолько, что будут в состоянии петь гамму или “лестницу”, вполне правильно переходя от низких звуков к высоким и обратно, то весьма полезно, не ограничиваясь этим, заставлять их брать звуки не в обычном порядке и последовательности, а с интервалами, т.е. петь, например, ут-фа, ре-соль, ля-ре, ми-ут и т.п.

Для того, чтобы больше сосредоточить внимание учеников, преподавателю пения нужно написать на классной доске как “лестницу”, так и интервалы крупными славянскими буквами, обозначающими название и высоту звука (красная помета в крюках).

Необходимо упомянуть, что нельзя ограничиваться лишь общим пением, но время от времени следует заставлять петь самостоятельно эти упражнения и отдельных учеников, особенно с менее развитым слухом. Этот прием, впрочем, надо употреблять во всех случаях при дальнейшем обучении.

Через несколько времени, когда ученики без особого затруднения будут переходить от одного звука на другой в любом соотношении их высоты — им можно дать первоначальные объяснения длительности основных крюков: в одну целую ноту (“статия”), в половину (“полстатии”), в четверть ноты, в осьмую и т.д.

Для усвоения этого учащимися наглядно и при помощи слуха преподаватель объясняет и показывает на деле длительность крюков равномерными взмахами рукой или указкой, а для того, чтобы попутно ввести учеников в понимание самых крюковых знаков, он показывает им на доске начертание главнейших однозвучных крюков, в их основной длительности (“крюк простой”, “параклит”, “стопица”, “статия” и проч.).

К этому нужно добавить весьма важное практическое указание.

При обычной системе обучения крюковому пению — преподаватель, тотчас после ознакомления с “лестницей”, прямо переходит к изучению какой-нибудь стихеры (чаще всего — первой же по “Учебному октаю”: “Радуйся от нас святая Богородице Дево” 1-го гласа). Стихера изучается сначала “сольми” (от названия звука “соль”), т.е., начиная с первого же крюка, преподаватель объясняет его начертание, количество звуков в нем заключающихся, их высоту и их длительность.

Объяснив первый крюк, переходят ко второму, затем к третьему, и т.д. до конца предложения, строчки в две-три. По усвоении этого, обучение продвигалось далее в таком же порядке до конца всей стихеры.

Когда ученики могли достаточно уверенно исполнять всю стихеру или ее часть (чаще — первое), называя лишь одни наименования звуков, — “соли”, тогда приступали уже к пению с текстом, т.е. называя вместо “солей” — слова, стоящие под ними.

Эта система преподавания по своей исключительной трудности отнимает слишком много времени у учеников, не давая им взамен этого никаких общих понятий о пении, кроме самой утомительной теоретической зубрежки, наиболее пагубно влияющей на выразительность пения. Я решаюсь даже назвать такую систему бессистемной, и не без основания... Дело в том, что при первоначальном изучении “лестницы” ученики знакомятся лишь с высотой звуков, без определения их длительности.

Понятное дело, что для учеников, не подготовленных предварительными познаниями в области звуков и их соотношений, слишком резок такой прямой переход от “лестницы” к изучению стихеры, состоящей из целого ряда звуков в самых различных комбинациях. Кроме того, эти трудно запоминаемые своеобразные названия крюков, иногда содержащих в себе по несколько звуков различной длительности и высоты, зависимость их один от другого и от гласов, масса всевозможных теоретических условий — все это создает для начинающих изучать крюки чрезвычайные затруднения.

После самого примитивного и первоначального объяснения о высоте звука (“лестница”), на них сразу обрушивается такая масса сведений, которые знать необходимо, что ученики в первое время становятся совершенно в тупик перед множеством этих странных, непонятных им названий: “хамило” “сложитье”, “дербица”, “параклит” и т.д., окруживших их со всех сторон и пугающих неподготовленное сознание учеников своим странным начертанием. И много, много детских слез иногда проливается над каким-нибудь “пауком” или “стрелой трясогласной”, неподдающейся детскому пониманию. Дело, следовательно, именно в том, чтобы систематически распределить весь материал необходимых сведений по теории и практике крюкового пения.

II.

Чтобы не запутывать детей кажущейся трудностью изучения крюков, я предложил бы на первое время не называть и не объяснять самых крюковых знаков во всем их историческом значении, — а лишь касаться пока длительности и числа звуков, в них заключающихся (Высота, разумеется, имеет первостепенное значение). Особенно это надо иметь в виду, когда встретятся крюки многозвучные. Достаточно назвать самые звуки (по высоте: ре, соль и т.п.), которые заключаются в них, и ученик, присмотревшись к их начертанию, уже не слишком затруднится и при исполнении их. Название же крюка можно запомнить при дальнейшем последовательном обучении, когда внимание и ум учащихся окрепнут и приспособятся к усвоению крюковой теории.

Но основные (по длительности) и часто повторяющиеся крюки — все же должны быть объяснены в начале обучения и достаточно подробно. Так, например, крюки, имеющие прямое отношение к основному делению целой ноты на составные: “стопица”, “крюк простой”, “статия”, “полстатии” и т.п., а также и проходящие звуки и их определения: “голубчик борзый” и “тихий”, “подвертка”,

“закидка” и другие неизменяющиеся звуки и часто встречаемые, — все эти познания должны быть даны ученикам тотчас же после ознакомления их со звуком вообще и с его употреблением.

Когда и это будет достаточно прочно усвоено и наиболее употребительные крюки станут настолько известны ученикам, что они могут узнать их в любом месте крюковой книги, а также правильно исполнять их самостоятельно, тогда можно будет подвигаться и в дальнейшем изучении крюкового пения и приступить к изучению крюков двузвучных, трех, четырехзвучных, и т.д. и, наконец, “кулизм” и других многозвучных составных крюков. Но перед этим, чтобы дать возможность подойти к ним более подготовленным, полезно пройти с учениками целый ряд голосовых упражнений с перемежающимися нотами самой различной длительности от целой ноты и до 1/8-й.

Каждый более или менее опытный преподаватель, если желает поставить дело пения как следует, — должен к каждому уроку приготовить достаточное количество разнообразных голосовых упражнений, заключающихся в самых различных комбинациях звуков по отношению к их высоте и длительности. Перед каждым уроком, прежде чем подвигаться далее в изучении крюков и их исполнении, ему необходимо заставлять учеников пропевать всем вместе и отдельно всевозможные упражнения, соответственные данному уроку. Благодаря этому слух разовьется еще более, а голос незаметно приобретет гибкость и легкость, помогающую быстрее усваивать самые трудные и сложные комбинации звуков. Вообще, чем меньше излишней торопливости петь сразу по крюковой книге, тем лучше; знание крюков и опыт придут своим чередом, а прежде всего надо выровнять и сгладить голос, развить тонкий слух, приучить к равномерному такту пения, и тогда самые трудные переходы и различие “гласов” будет усвоено несравненно быстрее.

Вместе с соответственными голосовыми упражнениями идут дальнейшие объяснения новых, еще не знакомых и более сложных крюков, причем к теоретическим познаниям должны быть приложены и практические, т.е. исполнение крюков общим и самостоятельным пением. Для наилучшего их усвоения хорошо заставлять учеников переписывать эти крюки в свои тетради и вообще добиться того, чтобы ученики не только могли безошибочно указать в книге этот крюк, но и написать его по памяти, наизусть... Только тогда и можно с достоверностью сказать, что данный крюк усвоен всесторонне и основательно. Как только будут пройдены и хорошо поняты наиболее употребительные и основные начертания крюков, преподаватель может дать ученикам для практики какую-нибудь коротенькую и легкую крюковую стихеру, не изобилующую на первое время сложными сочетаниями крюков.

Здесь необходимо обратить особое внимание на следующее обстоятельство. При обычной манере пения, машинальной и однообразной, выработавшейся под влиянием такого же машинального обучения, заурядные певцы поют по большей части все крюки или ноты с одинаковой силой, не выделяя ни ударений на словах, ни соответствующих по смыслу выражений. Конечно, впечатление от такого бездушного и деревянного исполнения получается самое жалкое. Стихера, иногда замечательно глубокая по содержанию и мелодичная по напеву, совершенно теряет всю свою красоту и выразительность. Особенно заметно это в тех местах, где стоят кряду несколько

коротких звуков, (например, “стопицы с отсечкой”), которые в таком исполнении выходят очень похожими на барабанную дробь или еще что-нибудь вроде этого...

При невнимательном и безучастном отношении к пению, многие певцы совершенно не обращают внимания на остановки для отдыха и перемены дыхания и очень часто останавливаются где придется, иногда даже на середине слова, а затем, передохнув, продолжают петь далее с новой силой. Эти неправильные и недопустимые приемы также сильно вредят стройности и выразительности пения.

На обязанности всякого преподавателя, если он сам не страдает этими недостатками, лежит нравственный долг предостеречь от них учащихся и не увеличивать и без того большое число плохих певцов своими учениками. Для этого, прежде чем приступить прямо к пению какой-либо стихеры, он должен просмотреть ее с учениками, т.е., во-первых, распределить по смыслу и ударениям — какие ноты должны быть исполнены полным голосом и какие смягченным, ослабленным, во-вторых — установить удобные места для перемены дыхания, назначить всем общие паузы на соответствующих местах, и вообще, по мере возможности, сообщить исполнению тот смысл и характер, какой имеет данная стихера.

Нет нужды, что иной раз такие предварительные объяснения могут быть очень продолжительными и “отнимут много времени”, это время не пропадет бесплодно: постепенно и незаметно ученики настолько разовьются в своем понимании, что впоследствии будут в состоянии самостоятельно “просматривать” предварительно стихеры таким же образом, уже без помощи учителя, но руководствуясь собственным чувством меры. К тому же, если на некоторые песнопения, благодаря подобным “просмотрам”, и потребуется времени более обыкновенного, — можно надеяться, что они будут исполнены как следует и, кроме того, будут служить практическими упражнениями для последующих трудов изучения.

Нельзя однако ко всем ученикам прилагать одинаковую тактику обучения. Наряду со способными и имеющими природный слух учениками могут быть такие, которых волей-неволей придется выделять из общей массы учеников ввиду их малоуспешности.

Чтобы не тормозить дела преподавания, удобнее разделить учащихся по степени их способностей и познаний на две или на три группы. Каждая из них занимается вполне самостоятельно, причем преподаватель распределяет между ними занятия таким образом, чтобы одна группа не мешала другой.

Было уже сказано раньше, что весь материал изучения может быть разделяем на несколько частей: а) изучение высоты и длительности звуков или крюков (“лестница”); б) теоретическое изучение крюков и отыскивание их в крюковой книге; в) писание крюков с книги и по памяти; г) голосовые упражнения; д) предварительные “просмотры” песнопений и е) практика исполнения крюковых стихер.

Соображаясь с познаниями учеников, преподавателю пения стоит только распределить эти занятия соответствующим образом. Он всегда должен иметь

ввиду то, чтобы не допускать в различных группах совместного пения разных стихер и песнопений одновременно (если обучение идет в одной комнате); это обстоятельство, к сожалению, часто замечаемое в некоторых певческих школах, приносит вместо пользы неисчислимый вред ученикам, невольно приучая их лишь к единственной напряженной заботе — не спутать свою стихеру среди всеобщего гама и крика. Можно вообразить себе, что это за концерт, когда каждый из учеников, из опасения сбиться, — всеми силами старается перекричать своих товарищей, из которых каждый озабочен подобным же опасением. Нечего и думать о том, чтобы возможно было при таких обстоятельствах достигнуть хороших результатов в виде сколько-нибудь осмысленного пения.

Без всякого ущерба для соблюдения известного порядка и стройности обучения, преподаватель может распределить занятия таким образом: в то время, как одна группа учеников занята голосовыми упражнениями, или практикой исполнения какой-нибудь стихеры, — в другой части класса ученики практикуются в писании крюков и их теоретическом изучении, в третьей группе преподаватель, если он в данное время свободен, дает объяснения о высоте и длительности звуков вообще, и отдельных крюков в частности, или же руководит предварительным “просмотром” изучаемого песнопения. Одним словом, он сам может установить разнообразный характер обучения, без ощутимого вреда для той или другой группы учащихся. К тому же это дело настолько несложное, что в скором же времени сама практика покажет наиболее удобный род распределения занятий.

III.

Итак, постепенно усложняясь, идет дальнейшее преподавание, водят учеников все далее и далее в обширное и обстоятельное изучение крюкового пения. Теоретические сведения регулярно чередуются с практическими упражнениями и с соответствующими по трудности песнопениями, причем, соображаясь с постепенным развитием понимания и вкуса учеников, преподаватель может предъявлять к ним все большие и большие требования, не только в смысле твердости, но и возможного изящества исполнения. Но если бы, рассуждая о методике и практике преподавания церковного пения, пришлось упомянуть и о многих несовершенствах и ненормальностях постановки этого дела, то прежде всего необходимо было бы сказать кое-что по поводу отношения преподавателей пения к голосам учащихся.

В самом деле, вопрос этот, при всей его важности, настолько неразработан (и именно у нас, в кругу старообрядчества), что если и рассуждают о нем иногда в обществе людей этой области, то не более как попутно, в связи с обсуждениями чисто теоретического характера. Между тем для всех должно быть ясно, что голос учащегося пению, как самое необходимое условие успеха его будущей деятельности и должен быть всегда на первом и главном месте. При невнимательном же, а тем более, при неправильном отношении к голосам учащихся, многие, от природы приятные и звучные голоса, могут в скором же времени утратить свои достоинства взамен многочисленных недостатков, приобретенных благодаря невежеству иных преподавателей.

Ни для кого не тайна, что весьма редко можно встретить у певцов церковных достаточно правильное произношение (дикцию), вполне естественное положение рта при пении, и чистый, открытый звук. Почему-то громадное большинство певчих имеет за собой больше недостатков, чем достоинств. Нельзя же думать, что среди них и не было хороших голосов, что от природы пение их страдает неестественностью и звуки их голосов от природы такого тусклого или, наоборот, такого пронзительного, неприятного тембра. И вина того, что ряды плохих певцов все пополняются, лежит всецело на неумелых или невнимательных преподавателях пения. Поэтому, говоря о теории пения (изучение крюков в собственном смысле), нельзя обойти молчанием и затронутый мною вопрос.

Как это ни странно, но в кругу старообрядческих певчих не совсем, кажется, ясно представляют себе понятие “певец”. Это слово, обозначающее, конечно, наиболее положительные качества поющего, в большинстве случаев прилагают у нас к человеку, настолько основательно знающему крюковое пение с его теорией и практикой, что для него не существует никакого затруднения разобраться в самых сложных и запутанных крюковых комбинациях. Он твердо и уверенно знает малейшие различия крюков между собою в зависимости от разных “гласов”, он без колебания скажет, сколько звуков или нот заключается в том или другом крюке, и для него нет особого труда совершенно точно пропеть любую страницу из любой крюковой книги; и кроме того, все более или менее употребительные песнопения он также легко и свободно споев по памяти, наизусть...

“Вот это — певец!”, — говорят о нем с уважением и легкою завистью. А между тем он, собственно как певец иногда именно и не заслуживает вполне этого звания!...

В настойчивом и подчас даже упрямом стремлении точно воспроизвести голосом решительно все звуки, в данном крюке заключающиеся, такой “певец” большею частью уже нимало не следит за внутренним содержанием того, что он исполняет; ему совершенно нет времени не только на то, чтобы придать пению соответственный смысл характер, но даже и на то, чтобы правильно ставить ударения на словах или последить за качеством звуков своего голоса. Все его внимание всецело поглощено бесчисленными крюковыми знаками, этими всевозможными “подчашиями”, “дербицами” и “змейцами”... Он набирает полную грудь воздуха и затем поет с одинаковой силой и с одинаковым выражением решительно во всех местах и на всех нотах...

Понятное дело, что при подобном исполнении не достигается даже относительная осмысленность исполнения, не говоря уже о различных голосовых оттенках и паузах, способствующих красоте и выразительности пения. Все в угоду теории крюков, все в жертву мелочной пунктуальности...

Я совсем не хочу говорить что-нибудь против точного исполнения крюков. Но когда у певца на первом и главном месте крюки и крюки, а содержание и смысл песнопений — на втором, и даже на третьем плане (а иногда и совершенно отсутствует!), то невольно напрашивается сравнение с пением какого-нибудь иностранца, тщательно изучившего мелодию крюков и их начертания и ровно ничего не понимающего в словах, стоящих под крюками...

Пример еще более ощутительный налицо: во время архиерейского служения, за литургией, перед чтением Апостола, певчие поют: “Агиос Офеос, Агиос Исхирос, Агиос Афанатос, елейсон имас”, — ни слова по-гречески не понимая; однако же и в то время, когда они поют обычное: “Святыи Боже, Святыи Крепкии, Святыи Безсмертныи, помилуй нас”, — то право же, пение их ничуть не выразительнее их же греческого пения!...

Но вот вопрос: как достигнуть того, чтобы певцы не слишком затруднялись подобным требованием?

Всем известно, что большая их половина, в отношении грамотности и развития, к сожалению, не стоит на достаточной высоте. Возможно ли поэтому ожидать от них осмысленного толкования текста песнопений и требовать, чтобы и ученики их достаточно понимали то, о чем они поют?...

Задача, конечно, весьма нелегкая, которая усложняется еще тем, что у громадного большинства певцов не замечается и интереса к значению слов, произносимых ими при пении... Поют себе и поют... потому что нужно петь, необходимо по уставу богослужения... Но еще более необходимо пробудить их дремлющее сознание, необходимо воспитать в них чувство ответственности пред молящимися за результаты своего равнодушного и ремесленного пения...

IV.

Я знаю, что мне тотчас же укажут на неосуществимость такой задачи. Слишком глубоко въелось в нас это безразличие к пению, это профессиональное отношение наемника к его подневольному и часто нелюбимому труду... Но вместе с тем, следует быть уверенным, что неосуществимость будущего возрождения певческого искусства, — понятие в данном случае относительное.

Хотя и справедливо, что при современном среднем уровне образования церковных певцов нельзя надеяться, чтобы каждый из них теперь же был на высоте своего положения, но все же, при настойчивости, при навыке и, главное, при более рациональной постановке преподавания, можно добиться того, что хотя бы будущие поколения наших певцов с большей честью и достоинством заступили места своих руководителей.

Поэтому прежде чем решать вопрос: чего мы вправе ожидать от учеников, нам нужно обсудить, чего необходимо требовать от преподавателя, потому что все его качества, как положительные, так и отрицательные, — неотвратимо отразятся и на учащих.

Не желая повторять давно известных истин о необходимости твердого знания преподавания преподавателями крюкового пения, наличности у них тонкого слуха и голоса, достаточно гибкого и обработанного, я скажу несколько слов о качествах, редко встречающихся у певцов, но тем не менее, необходимых.

Часто при общем пении хора прямо поражаешься, насколько характер звуков отличается своей разрозненностью и внутренним несоответствием. Каждый голос звучит вполне самостоятельно, следуя лишь общей мелодии; своим же тембром он настолько заметно выделяется из других, что нет большого труда,

прислушавшись, сказать с достоверностью, сколько различных голосов поют в хоре.

Весьма ошибочно предполагать, что подобная разнохарактерность голосов зависит главным образом от различия их тембра. Разумеется, есть голоса совершенно своеобразного, самостоятельного тембра, свободно отличающегося от сотни других голосов; но общее правило хорошего пения (и, особенно, унисонного, одноголосного), требует, чтобы независимо от числа певцов, общий, соединенный звук был вполне однородного характера, не нарушаемого покушениями кого-либо из певцов выделить свой собственный голос. Но, между тем, это правило почти нигде и никогда не исполняется, и, кажется потому только, что многие певцы и не подозревают о его существовании. И преподаватель пения, сколько-нибудь понимающий и любящий свое дело, должен обратить на это особенное внимание. Он должен добиться во что бы то ни стало, чтобы его будущий хор из его учеников пел одним общим мягким тембром, свободным от всяких шероховатостей отдельных голосов. Работы над оттенками пения, над усилением и ослаблением звука ему, благодаря такой подготовке, будет несравненно меньше.

Но что же именно нужно ему делать, чтобы постепенно приучить своих учеников к сознанию необходимости такого единодушного пения?

Прежде всего, при начале обучения преподаватель должен разделить всех учащихся на несколько групп по тембру или характеру их голосов. Это необходимо потому, что всякая шероховатость, всякий неправильно взятый звук, незаметный в общей массе различных по тембру голосов, тотчас же выделится среди однородных ему, и даст возможность преподавателю сгладить эту неровность соответствующими замечаниями. К тому же различные голоса (например, бас и тенор, дискант и альт) потребуют и объяснений различного характера. И независимо от указаний отдельным ученикам, преподаватель должен прилагать особое старание к тому, чтобы голоса всех поющих сливались в общем единодушном звуке, вполне послушном управлению руководителя. Гибкость же голоса и легкие свободные переходы звуков, необходимые для достижения этой цели, могут быть выработаны учащимися во-первых, голосовыми упражнениями на интервалах, во-вторых, специальными занятиями, непосредственно относящимися к постановке голоса.

Так, например, преподавателем дается какая-либо нота из гаммы ("лестницы") и предлагается взять ее общим тоном сначала чуть слышно, потом постепенно усиливая и расплняя звук, довести его до наибольшей полноты и силы (не допуская однако излишнего, некрасивого крика), а затем также последовательно и постепенно свести его опять к едва слышному трепетанию. После этого дается другой звук иной высоты и на другую гласную букву, пока все основные ноты гаммы будут пройдены таким же образом.

Но при упражнениях с предельными нотами гаммы (наиболее низкие и наиболее высокие звуки) необходимо разделить учащихся на группы по голосам (басы, тенора, альты и дисканты) и с каждой группой отдельно проходить только те звуки, которые вполне соответствуют объему их голосов.

Особенную осторожность надо проявлять при упражнениях с высокими звуками. Неумелыми и неправильными приемами преподавания можно достичь как раз обратной цели учения, т.е. в конец испортить и те голосовые качества, которые имелись у ученика от природы.

Во всяком случае, со всеми выделяющимися по тембру голосами, нарушающими общее благозвучие, необходимо пройти эти упражнения отдельно и тщательно следить за причиной некрасивого и неприятного звука. Иногда своевременное указание на сжатые зубы, неправильное положение рта и проч. могут совершенно преобразить прежний характер пения учеников и натолкнуть их на дальнейшее самостоятельное совершенствование.

Чем важнее и значительнее искусство (в данном случае — искусство церковного пения), тем оно строже и требовательнее к преподавателям его, тем заметнее все недостатки невнимательных певцов, получивших эти качества от таких же невнимательных руководителей.

Предлагаемая статья имеет целью пробудить к деятельности мысль, заснувшую в равнодушном и тупом безразличии, натолкнуть певцов на желание стать выше ремесленников и внимательным и любовным отношением поднять меркнущую славу церковного крюкового пения к тому сверкающему великолепию, какого вполне заслуживает это божественное искусство.

(журнал “Церковь”, № 19, 40, 48 за 1909 г.)

БЕСЕДЫ О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

I.

Новое время — иные заботы. Во время притеснений и гонений на старообрядчество, когда хранителей и почитателей седой старины разыскивали и ловили как разбойников, и как на зверей охотились на них при обысках, вилами ощупывая сено, сложенное на сеновале, — тогда, повторяем, были совсем иные задачи внутреннего благоустройства, чем в наше время...

Необходимые требы (крещение, панихиды и проч.) и вообще всякий род богослужения старообрядцы совершали тогда тайком, чуть ли не в подземельях, как первые христиане. И не было у них при совершении своих потайных служб иных запросов и иных забот, как только о своей собственной безопасности. Беспокоились только о том, чтобы не проведал как-нибудь об их убежище хитрый враг и гонитель и, ворвавшись к ним, не нарушил бы их мирного моления обычным бесчинством, арестами и расхищением их святыни. Понятное дело, что в силу этого постоянного опасения и самый чин богослужений тогдашних, совершавшихся в вечной тревоге, не отличался, надо предполагать, особою торжественностью: чтение, а тем более пение, совершалось вполголоса, и уже не было времени следить за его выразительностью и за искусным исполнением; необходимо было прежде всего отправлять службу по уставу, и, насколько позволяли обстоятельства, встретить по-христиански тот или другой праздник.

Конечно, рассуждая с другой стороны, эти тайные богослужения производили тогда, быть может, и более глубокое впечатление на молящихся, чем на нас в настоящее время, при современной свободе... Постоянное ожидание внезапного нападения врага, нервы, напряженные от опасения быть открытыми, осторожные приготовления и, наконец, самое совершение службы за закрытыми наглухо дверями и ставнями — все это придавало молитве особенно глубокое настроение: здесь были и горячие мольбы о лучшем будущем, и непритворное умиление от слова Божия, все-таки, несмотря на притеснения, слышимого ими...

Но наше время, наше настоящее положение теперь, слава Богу, совсем не то, чем тогда! Нам нет никакой нужды теперь запираяться наглухо в подпольях или за забитыми ставнями, расставлять сторожей, готовых при первой же опасности предупредить нас, молящихся внутри. Мы свободно и открыто совершаем свои богослужения в просторных, вновь выстроенных храмах, с колоколами и хоругвями, и нет нам никакой нужды боязливо скрывать свое молитвенное чувство... Нам думается, что в силу именно этого различия в положении следовало бы несколько иначе относиться и к церковному пению, и к его современному состоянию. В самом деле, что мы видим теперь в подавляющем большинстве случаев? После знаменательного манифеста 17-го октября 1905 года старообрядческие богослужения совершаются и в храмах, и на открытом месте с небывалою для прежнего времени торжественностью; сверкают ослепительно кресты и хоругви, победно и радостно трезвонят колокола, блещут золотом ризы архиереев и священников — торжество повсюду небывалое!.. Но изменилось ли в такой же степени пение старообрядческое, в какой изменилась вся внешняя обстановка старообрядческих богослужений?.. Увы — очень немного!.. Есть, и есть безусловно, заметная разница, которая прежде всего останавливает постороннее внимание, так это лишь та, что в большинстве

случаев старообрядцы стали петь лишь смелее и громче прежнего, уже не стесняясь и не боясь преследований правительства за видимое “оказательство раскола”!.. Но степень выразительности пения, внутреннего его понимания и степень технически-вокального искусства старообрядческих певцов почти везде осталась все та же, что и прежде, за очень немногими исключениями, которые приходится считать единицами. Между тем нельзя не отметить, что явное стремление улучшить состояние пения очевидно налицо: за это говорят известия из провинции, отмечающие некоторые шаги в этом направлении, за это говорит и наличие первоначальных организаций певческих кружков и их совместные занятия и спевки... Следовательно, дело именно в том, чтобы до известной степени переменить распространенный взгляд на пение как на необходимую лишь принадлежность и уставный атрибут всякого богослужения и добиться того, чтобы оно из простого ремесла стало искусством и, как таковое, поднялось бы на ту высоту, на которой ему и надлежит быть.

Понятное дело, что принятие в широком смысле такого взгляда на церковное пение в основу для хоровой организации естественно должно произвести довольно значительное расширение задач и в постановке хорового дела, прежде всего в постановке спевков. Но в этом случае мы с первых же шагов можем столкнуться с двумя совершенно различными взглядами на спевки и их назначение. Ввиду того, что различие этих взглядов неизбежно вытекает из самого понятия о церковном пении, различно понимаемого певцами, нам придется и на этом вопросе остановиться несколько подробнее.

Первый, наиболее распространенный взгляд на спевки отличается необыкновенною простотою и примитивностью: спевки имеют конечную свою целью лишь то, чтобы певцы пели достаточно уверенно и дружно и не затруднялись бы исполнением того или другого песнопения. Такая примитивность воззрения отразилась и на самой постановке спевков: если певцы чувствуют себя в состоянии после нескольких попыток спеть что-либо без ошибок, то цель считается ими достигнутой в полной мере, и они тотчас же переходят к подобной же подготовке дальнейшей части богослужения. Соответственно с таким положением дела легко вырабатывается подобный же взгляд и на самое пение и его цели: “Оно (пение) необходимо потому, что указано в уставе церковном, а служба, конечно, тем благолепнее, чем увереннее и дружнее исполняется певцами пение за этой службой. Поэтому ожидаемая цель спевков — твердость и уверенность со стороны певцов”.

Другой взгляд на церковные спевки, значительно менее распространенный, хотя и истекает отчасти из указанного выше влияния спевков на благолепие службы церковной, но весьма разнится от первого. Насколько тот прост и примитивен, настолько же этот последний сложен, углублен и серьезен. Естественно, что и самый взгляд на церковное пение имеет большое различие от первого: “пение — не только простая уставная необходимость богослужения, оно — красота, могучее и святое искусство, способное воспламенить собою самые холодные сердца искренним и теплым чувством молитвы. Пение церковное есть пение самой души человека, исходящее не столько от уст, сколько от сердца поющего, и поэтому оно, как и молитва вообще, есть самое ближайшее и тесное единение человека с Богом”. В соответствии с таким воззрением и организация спевков как подготовительных упражнений должна быть поставлена настолько же широко и разносторонне, насколько глубока и значительна цель богослужебного пения. Цель же эта состоит в том, чтобы искусным и проникающим в сердце

исполнением вызвать у молящихся искреннее и теплое чувство молитвы. Кроме того, искусное пение имеет и вполне самостоятельный смысл как непосредственное проявление молитвенного чувства у самого же певца.

II. Состав хора

Чем многочисленнее хор, тем сила общего звука может получаться с большею глубиной и могущественностью. Но было бы весьма наивно предполагать, что большим числом участников пения и исчерпываются все заботы со стороны желающего организовать церковный хор. Необходимо прежде всего принять во внимание качественную сторону каждого участника организуемого хора, его голосовые средства и (что особенно важно) наличность правильного слуха; затем необходимо найти более или менее правильную группировку этих голосов. Собственно говоря, состав какого бы то ни было старообрядческого хора (возьмем для примера обычный средний приход) долгое время определялся очень просто: басы и “подголоски”. В числе басов обычно находились (т.е. пели также за басов) и баритоны. Самое название “баритон” к тому же вошло в обиход старообрядческих певцов сравнительно недавно: ранее их называли просто — “светлый бас”, “высокий бас”, “легкий бас”, “басок” и т.п. Иногда в более редких случаях, когда баритон обладал более высоким диапазоном, он пел и за “подголоска”. Под таким общим наименованием долгое время разумелись все высокие голоса: тенора, альты и дисканты, причем последние значительно позже других получили законное право гражданства. В некоторых местностях (а в один, довольно печальный период для истории старообрядческого пения, даже и в Москве!) дисканты, в силу каких-то не совсем понятных причин, были устраняемы от пения в хоре, и их или совершенно не допускали до участия в пении, или, (что еще курьезнее) заставляли петь на целую октаву ниже, т.е. альтом...

Баритонам, в сущности говоря, всегда приходится довольно туго в старообрядческом пении, принимая во внимание октавно-унисонный характер последнего. Старообрядческому певцу, имеющему несчастье обладать баритоном, приходится всегда петь или с басами, или с тенорами (с “подголосками”). В том и другом отношении ему приходится петь или слишком низко для своего голоса (“давиться”, как он объясняет), или слишком высоко (“кричать через силу”).

Но для желающего организовать любительский хор не должно считаться особенной помехой недостаточность хороших голосов: при нормальной постановке хорового дела возможно и со слабым (в голосовом отношении) хором добиться достаточно положительных результатов. В этом случае необходимо помнить, что в основе каждого дела лежит прежде всего искренняя любовь к нему, а затем правильная его организация. Любовь к делу и личный опыт, направленный по настоящей дороге, может сделать очень и очень многое. Предлагаемая в настоящее время вниманию читателей статья и имеет главную свою целью дать ряд чисто практических указаний и советов, выработанных на основании личного опыта.

Сравнительно в недавнее время во многих старообрядческих приходах, главным образом в провинции, стали появляться и женские хоры, долго не допускавшиеся к участию в пении. Много по этому поводу было исписано в свое

время бумаги, много прочитано просьб и сообщений на Освященных соборах епископов, еще больше было поднято споров и пререканий, сплошь и рядом многочисленные обращения все к тому же собору епископов со стороны противников женского пения, пока на последнем Освященном соборе не было постановлено полагаться в данном случае на усмотрение местного епископа, в воле которого допускать или не допускать в своей епархии женские хоры. Здравомысленно рассуждая, иного решения трудно было бы и ожидать: если, с одной стороны, повсеместное разрешение женского пения в храмах могло бы привести к долгим несогласиям и раздорам среди некоторых приходов, не желающих по тем или другим причинам допускать женские хоры в свой храм, то и с другой стороны, такое же запрещение (тоже повсеместное) привело бы в большое затруднение некоторые местности, лишенные почему-либо опытных певцов-мужчин.

Но как бы то ни было, сколько бы ни рассуждать по этому жгучему вопросу, рассматривая его и с той, и с другой стороны, — дело решено: женское пение в старообрядческих храмах, хотя бы и частичное, т.е. смотря по местным условиям, и в согласии с мнением местного епископа, все же стало допустимым самым положительным и, главное, официальным образом. И как ближайшие результаты этого решения во многих старообрядческих приходах появляются женские голоса, более или менее многочисленные: об этом наглядно свидетельствуют все чаще и чаще появляющиеся в наших журналах снимки с женских хоров, организованных на основании вышеупомянутого решения.

Таким образом обычный состав старообрядческого приходского хора значительно расширяется, пополняясь женскими голосами. Собственно говоря, соборное постановление касалось исключительно женского хора, допускаемого лишь к самостоятельному пению, т.е. без участия в нем певцов другого пола. О смешанных хорах соборное постановление высказалось в отрицательном смысле, даже не относя окончательное решение этого вопроса на усмотрение местного епископа. Однако жизненная потребность в хоровом пении (в его широком смысле, без различия на женское и мужское) очевидно не могла вполне согласоваться с соборным постановлением: на всех снимках различных женских хоров, помещаемых в “Церкви” (В журнале “Церковь” - ред.), ясно видно, что это смешанные хоры (выражаясь официальным языком постановления), т.е. хоры, в которых принимают участие и мужчины, общий процент которых, необходимо заметить при этом, незначительный — два-три на десять или пятнадцать человек. Чаще же всего среди женского хора центр занимает сам организатор и руководитель, а остальные представители его пола — мальчики. Так что, в сущности говоря, такая организация почти вполне согласована с соборным постановлением. К тому же, присутствие мужского элемента в женских хорах может быть объясняемо еще, быть может, не вполне достаточною практикою и подготовленностию женских хоров к самостоятельному пению: новое, в сущности, дело (среди старообрядцев) и вызвало, в силу необходимости на первое время такое невинное смешение разнородных элементов. Противники женского пения в храмах однако выставляют в защиту своих доводов опасность и такого смешения, ведущего, по их мнению, старообрядчество, если не к окончательному и всеобщему упадку, то, по крайней мере, к упадку нравственности. Собственно говоря, не наша задача рассуждать по этому вопросу в настоящую минуту: этому делу можно было бы посвятить целый ряд самостоятельных статей. Но так как дело старообрядческого хорового пения вообще и организация церковных хоров в частности близко и неизбежно соприкасается с большим вопросом о женском пении и (главное) о совместных или “смешанных” хорах, то, в силу

необходимости, придется высказать и здесь свои личные соображения по этому делу.

Собор епископов, относясь отрицательно к допущению “смешанных” хоров в старообрядческие храмы, имел в виду, несомненно, весьма основательные причины такого отрицания. В самом деле, при легкомысленном и недобросовестном отношении к делу, вместо ожидаемой пользы и благолепия легко могут возникнуть и факты обратного характера, и храм Божий может быть превращен в неподобающее место для флирта между участниками “смешанного” хора. “Соблазн” может быть действительно налицо, и не столько для молящихся, сколько для самих певцов, роняющих из легкомыслия свое высокое звание и место. Но дело в том, что нарушение порядка и благопристойности может быть решительно везде и при всех обстоятельствах, если для предотвращения этого заранее не будут приняты соответственные меры. Возьмем для наглядности ближайший пример: певческое занятие по своей высокой идее и религиозному значению — святое дело, достойное самого глубокого уважения, а между тем всем известно, что многие из певцов сплошь и рядом, к сожалению и стыду своему, далеко не всегда соответствуют своему святому делу, которым кормятся. Однако само дело церковного пения не перестает же быть по-прежнему святым и достойным почтения из-за отдельных нарушителей порядка и приличия. Подобным же образом и среди священнослужителей некоторые могут быть и бывают недостойны своего звания и места, однако и их звание само по себе не унижается из-за их личных проступков; они сами несут заслуженную ими кару и сами отвергаются духовною властью и обществом от своего места, занимаемого ими не по заслугам.

То же самое можно сказать и по отношению вопроса о “смешанных” хорах.

Организация их и развитие действительно носят в себе элементы некоторой опасности. Но ведь и огонь опасен. Однако люди нашли возможность обуздать и ограничить все его разрушительные свойства и заставили его служить себе. Такого же рода ограничения в виде обязательных правил, предусматривающих все возможные нарушения порядка и благопристойности, нужно ввести и при организации женских и “смешанных” хоров. Нужно (просто и кратко говоря) создать такие условия, при которых бы всякое возможное бесчиние и неблагопристойность были бы совершенно невозможны. Каждый вступающий в хор обязан или принять целиком ряд этих условий и подчиниться им, или не должен быть допущен к участию в хоре.

Вот и все.

В виде ближайшего примера можно бы указать на организованный при московском старообрядческом братстве Честного Креста “смешанный” хор, число участников которого доходило по временам до 100 человек. При таком количестве и при самом большом разнообразии в составе хора в смысле возраста (от 7 до 40 лет), можно бы думать, что это очень опасная в известном смысле организация. Однако все “подводные камни” были обойдены вполне успешно. Избранною для этого комиссиею была выработана специальная инструкция, или ряд обязательных правил для установления внутреннего распорядка, предусматривающих малейший вред (и материальный, и нравственный), могущий быть от организации этого хора. Инструкция была затем

напечатана в достаточном количестве, и всем участникам хора было роздано по одному экземпляру с предложением подтвердить свою солидарность с правилами собственноручною подписью, или же, при несогласии, выйти из хора. Кроме того, всякий вновь вступающий в хор принимается и записывается в хоровую книгу на этих же основаниях и таким же порядком. Избранная же комиссия, обязанная наблюдать за исполнением и соблюдением выработанных правил, состоит наполовину из представителей хора (по 2 чел. от мужского и от женского отделений).

И благие результаты не замедлили появиться вскоре же после введения этих правил: за несколько лет существования братского “смешанного” хора не было ни одного случая, который бы чем-нибудь подорвал доверие к означенной организации.

А между тем повторяем, принимая во внимание смешанный элемент состава хора и многочисленность участников, легко было опасаться возникновения всевозможных недоразумений и неприятностей... Дело лишь в том, чтобы создать такие условия, при которых всякое нарушение порядка и благопристойности не могло бы иметь места.

На этом примере нам пришлось остановиться поневоле с излишней подробностью, но нам думается, что он в данном случае кажется наиболее подходящим. Таким же или подобным же образом может достаточно благоприятно разрешиться вопрос о “смешанном” хоре и в каждом приходе, где могут затрудняться организацией его в известном отношении.

К счастью, большая часть опасений и страхов, сопряженная с организацией женских и “смешанных” хоров, на практике оказалась преждевременной и значительно преувеличенной. Насколько можно было нам собрать сведения, ни в одном приходе, где было введено женское пение в храме, не случилось ничего позорящего или унижающего в каком бы то ни было отношении старообрядчество. Наоборот, церковные богослужения стали происходить с большей торжественностью и благолепием благодаря увеличенному хору. И церковно-общественная жизнь протекает тем же мирным путем, как и ранее.

В настоящее же время, видя из самой жизни, что хотя и частично, женские голоса все же пополняют собою состав многих старообрядческих хоров, мы и будем иметь в виду их наличность и, сообразно с этим, продолжать нашу речь о практике хоровой организации.

III. Значение руководителя хора. Его права и желательные качества.

Естественной и необходимой потребностью всякого хора является его руководитель или регент. Уже самое наименование его показывает, что это должен быть наиболее опытный, рассудительный и толковый певец из всего хора. Уверенность его и точное понимание своего дела необходимо поставить “во главу угла”, так как это качество имеет несомненное влияние на подчиненных ему певцов. Поэтому помимо относительных или случайных своих преимуществ, он должен иметь тонкий слух, улавливающий малейшую неправильность в исполнении хора и отступления его от установленного тона, затем достаточно

обширный и (главное) гибкий голос, дающий ему широкую возможность передать хористам наиболее осязательным и наглядным образом свой метод преподавания и руководства, и, наконец, совершенно ясное и вдумчивое понимание самого смысла пения.

Самым важным качеством, обеспечивающим успех всякого хора, является полная и абсолютная подчиненность певцов своему руководителю, или, проще сказать, хоровая дисциплина. Важное значение ее и несомненная польза в деле хорового пения неоспоримы. Без дисциплины, без определенного руководителя с его известными правами и преимуществами, нигде и никогда не может быть даже относительного успеха. Весьма часто можно заметить, что там, где нет имеющего несомненное право голоса руководителя, там на спевках нет и порядка: каждый из певцов (среди которых могут быть слишком мало понимающие искусство пения и его технику), каждый из них, тем не менее, торопится выдвинуть свое собственное мнение, оспаривая прочие взгляды; естественно, что большая часть времени иногда уходит на бесполезные перекоры. Очень часто такие обсуждения, уже по своему внутреннему смыслу основанные целиком на личном самолюбии, кончаются ссорой, которая еще менее помогает общему делу пения. Неуместное соревнование певцов и болезненное желание показать себя выше других получает в этом случае самое широкое поле деятельности. При этом обычно каждый из певцов предлагает другому спеть то или иное песнопение непременно самостоятельно, для доказательства своей уверенности, и заявляет, что он сам может исполнить что угодно наизусть, без книги. Поэтому ясно, что известная доля руководства должна непременно находиться во власти одного лица, имеющего бесспорные преимущества перед прочими певцами.

Значение руководителя как управителя целой массы разнообразных певцов в высшей степени широко и своеобразно: он является в данном отношении как бы артистом и художником, играющим на сложном и богатом звуками инструменте. Каждое его указание, каждое условие и каждое мановение руки придает исполнению тот или иной характер; многочисленный хор, покорно повинувшись его влиянию, с единодушием как бы одного человека, выражает ясно и отчетливо своим пением то мольбу и прощение, то радостное ликование и восторг, всецело сообразуясь с тем, что заключают в себе те или другие слова песнопения. Хор поет тем выразительнее, чем определеннее выражено у самого регента его собственное понимание искусства пения. И в этом случае дисциплина певцов, подчиняющихся его указаниям, также должна быть абсолютной и ненарушимой. Пусть каждый певец отрешится от своей индивидуальности, и вполне, всецело сливается своим голосом с другими в общем единодушном хоре. Проявление личного чувства при пении не только не помешает, но оно прямо желательно со стороны каждого участника общего хора, однако самостоятельность воли одного певца как участника общего хора все же должна быть в известном соотношении с общею массой певцов, вливаться в нее и своим индивидуально проявившимся чувством или естественным качеством своего голоса лишь настолько выделяться из общего хора, насколько это будет допустимо с точки зрения регента как руководителя. В его руках и власти сократить или, наоборот, выделить голос того или другого певца.

С другой стороны и сами певцы, если они искренне стремятся к искусству пения и любят его, а не свой собственный голос, в этом случае и они должны на почве общего интереса и любви к делу идти рука об руку и быть солидарными со своим руководителем. Сознание общего единодушия (а это верный залог успеха)

и всеобщее одобрение при виде такого единодушия и будет равною наградой всем участникам хора. Поэтому понятие дисциплины, как безусловного подчинения всех одному руководителю, нисколько не унижает никого из певцов и не отнимает их самостоятельного значения для хора и их личных достоинств, так как главная заслуга всякого дисциплинированного хора — быть все — как один, и один — как все...

IV. Необходимость подчинения общему тону. Значение внимательности.

Из понятия о внутренней дисциплине и ее значении неизбежно и последовательно вытекает сознание необходимой внимательности, которая, в тех же целях общего успеха, должна быть наиболее утонченно развита у каждого певца. Задачей каждого певца должно быть стремление дополнять своим голосом силу общего хорового звука, однако без намерения господства над другими голосами. Все голоса (особенно однородные), входящие в состав хора, должны звучать одним общим тембром, придавая хору характер полного объединения в звуке. Этот общий тембр не может быть качеством природным, так как каждый голос в отдельности имеет свои особенности, но приобретение этого необходимого качества для всякого хора — дело практики и специальных упражнений с хором со стороны самого руководителя. При этом певцы должны выработать известную гибкость своих голосов, дающую возможность легко и непринужденно преодолевать малейшие звуковые переходы. Единодушие всех певцов в данном случае еще больше облегчает работу руководителя и приближает желаемую степень технического совершенства хора.

Выражение “певцы спелись между собою” известно каждому. Но что означает это выражение в практическом смысле? Представим себе такой пример: вы берете в руки гладко отполированный шар, тщательно склеенный из разноцветных камней, — белых, синих, красных и т.д. Несмотря на разнородность и видимую пестроту цветов всех камней, составляющих этот шар, они спаяны и отполированы между собою таким тщательным образом, что на ощупь получается впечатление как бы одной целой массы, совершенно гладкой на всей своей шарообразной поверхности. Все камешки эти, составляющие шар, до полировки выделялись из общей массы большею или меньшею шероховатостью, помимо разницы в цветах, но сглаживающий их инструмент мастера сравнял их мало-помалу в одну блестящую и ровную поверхность. То же самое можно сказать и о всяком хоре, состоящем также из многих разнородных голосов, спевшихся между собою и, так сказать, спаянных в одно гармонически звучащее целое. Хотя всякий хор составляется из различных голосов — дискантов, альтов, теноров и басов (и кроме того, каждый голос имеет свой самостоятельный тембр), однако в том случае, если хор, как говорят, “спелся”, общий звук всей массы голосов приобретет характер однородного материала, послушного и гибко поддающегося малейшему влиянию своего руководителя.

Когда несколько певцов служат и поют несколько лет вместе, то, в этом случае говорят обыкновенно, что они “спелись между собою”. Но это краткое определение далеко не означает того, что они лишь твердо усвоили местный напев, и, уверенные друг в друге, уже нисколько не затрудняются исполнением самых сложных напевов, носящих чистоместный характер. Нет, здесь дело обстоит значительно глубже и серьезнее. “Спевшиеся” в течение нескольких лет

совместной службы певцы настолько приладили свои голоса один к другому, что при всей их органической разнохарактерности пение их производит впечатление одного неразрывного целого. Они взаимно изучили (чисто практически) все малейшие изгибы голоса один у другого, все его разнообразные оттенки, изучили предельные звуки высоты и низких нот, усвоили сложную систему взаимной перемены дыхания и плавных переходов со звука на звук, и посторонний слушатель не может не обратить внимание на их необычайное единодушие. Это единодушие (понимаемое здесь в самой широкой мере) достигается, понятно, не скоро, но оно, все-таки вполне доступно и достижимо для всех певцов. Для каждого из них необходимо прежде всего совершенно ясное и отчетливое представление о сущности каждого хора, главное достоинство которого зиждется, главным образом, на полном единодушии всех певцов. Каждый из них должен твердо помнить, что он лишь часть одного целого, органически слитая с ним.

Для руководителя же, в свою очередь, не должно быть отдельных голосов в хоре, звучащих порознь и совершенно самостоятельно от общего тона. Прежде всего и всеми своими силами он должен вооружиться против разнохарактерности и пестроты звуков, ничем не связанных между собою. Наоборот, главные труды свои по технической обработке хора руководитель его должен приложить на то, чтобы выжать из голосов подчиненных ему певцов общую, однохарактерную волну звука и объединить их всех в этом звуковом единодушии.

Для более успешного и возможно быстрого достижения этого существует весьма простой способ, состоящий из чисто практического упражнения: руководитель выстраивает перед собою свой хор, дает им какой-либо определенный тон (фа, соль, ля и т.п. на средней высоте) и предлагает взять ее общим хором на какой-нибудь звук: “а”, “о”, “е”... Внимательно прислушиваясь к общему звуку хора, он тотчас же начинает выравнивать его, т.е. старается устранить все первоначальные шероховатости звука, следя за тем, чтобы у каждого певца звук получался, по возможности, чистым и ясным. Дело в том, что один и тот же звук, на одной высоте, и даже взятый в одну и ту же силу, может звучать у разных певцов совершенно различно, в зависимости от положения рта, языка, и проч. (помимо различия в природном тембре).

Некоторые певцы с неустановленными голосами дают слишком открытые, неприятные звуки (т.н. “белые”), другие, наоборот, поют сквозь зубы, у третьих неправильно и неприятно звучит “о”, “е”, “у” и проч. Все эти недостатки руководитель должен устранить на первых порах своей работы с хором. Замечено на практике, что гласные буквы “о” и “е” звучат неправильно (слишком открыто) всего чаще среди женских голосов, а также у теноров; у басов же обычно долго не выходит правильным звук “у”, который звучит или слишком глухо, или же носит какой-то насильственный характер.

Полагаем, что было бы излишне с нашей стороны перечислять все недостатки, обычно замечаемые на первых же порах работы с хором. В таких случаях говорят обыкновенно, что “хор еще не спелся и поет недостаточно стройно”. Но эта нестройность и “неспетость” и зависит именно от массы еще не устраненных недостатков, подобных только что указанным. Однако внимательный и чуткий руководитель последовательными и упорными занятиями сможет постепенно облагородить и закруглить все голоса (даже небольшие), входящие в состав хора. Работа эта не из приятных и легких как для руководителя, так и для

певцов, но она совершенно необходима, если в дальнейших задачах хора лежит стремление к стройному и осмысленному пению.

При этом опять-таки следует заметить, что самое напряженное внимание к указаниям руководителя со стороны певцов, доверие к нему и серьезное отношение к делу должно быть при всех обстоятельствах на первом месте. Скучные упражнения по обработке голосов и по выравниванию общего хорового звука во что бы то ни стало должны быть преодолены в возможно короткое время. Пусть певцы и поскучают немного за это время, но зато эти подготовительные труды не пропадут даром и вскоре же пригодятся на практике.

Общая гимнастика голоса в хоровом пении весьма обширна и разнообразна, и чем более времени употребляется на выравнивание голосов в хоре на первоначальных спевках, тем ближе и доступнее благие результаты этих занятий: голоса, получившие естественную гибкость и правильно поставленный звук, в дальнейших своих занятиях уже не будут затрудняться никакими сложными переходами, которые, в силу полученной ими практики, будут звучать совершенно ясно, непринужденно и одновременно.

На основании личного опыта мы не советовали бы (на первое время хоровых спевков) заниматься отдельно с каждым певцом; это, с одной стороны, хотя и было бы полезно для самого певца, но, с другой стороны, невольно отнимало бы у руководителя массу времени, необходимого для общей работы со всем хором. Отдельные указания певцам и упражнения порознь с некоторыми из них, наиболее тяжело поддающимися обработке, неизбежны и даже обязательны, но, повторяем, на первое время, хотя бы и пользуясь выделениями, для общего примера некоторых певцов для специальных голосовых упражнений, — на первое время лучше поставить себе задачей общие хоровые упражнения.

V. Дыхание певцов. Плавность звука и ее значение

После того как труды руководителя увенчаются некоторым успехом, и общий звук хора (без различия на тембры и на природную разницу голосов) выровняется и объединится в одну общую, однохарактерную волну звука, руководителю хора придется приступить к дальнейшей задаче, еще более трудной и ответственной — выработке правильного дыхания у певцов.

К сожалению, на это качество, казалось бы, необходимое каждому певцу, обращают слишком мало внимания. Неправильное, невыработанное дыхание у певцов влечет за собою другой недостаток исполнения — неровность и угловатость звука, недопустимую в пении.

Певец не должен вбирать дыхание (вдыхать) порывистыми, стремительными вздохами и расходовать его во время пения без всякой экономии, чтобы затем опять, остановившись где попало (часто среди слова), возобновлять его шумным вздыханием, которое будет отчетливо слышно посторонним.

Но дело не в этом: беда не велика, если его вдыхания и выдыхания слышны. Суть дела в том, что такие остановки певцов наиболее опасны для благозвучия пения перед короткими звуками, также во время пения нескольких рядовых коротких звуков, а особенно, когда певцы по необходимости должны

остановиться в середине слов. При невыработанном дыхании или вообще при невнимательном пении со стороны получается впечатление, что певец как будто бы захлебывается собственным голосом и дыханием.

Обычная манера пения в таких случаях у неопытных или невнимательных певцов такова, что свои дальнейшие вступления после отдыха (перемены дыхания) они делают слишком заметными для посторонних, так как свои начальные звуки после вдыхания поют сильнее, чем все остальные певцы, продолжавшие в это время петь не останавливаясь.

Если же принять во внимание наличность в хоре многих неопытных в данном отношении певцов, то легко представить все неблагозвучие и грубость такого пения, состоящего как бы из множества отрывков или отдельных кусков...

Вопрос в том, как избежать этого недостатка. Практика выработала такой, в сущности очень простой прием.

Возобновив необходимый запас дыхания, певец вступает в общий звук хора излегка, т.е. постепенно входя в него своим голосом, отнюдь не применяя сразу ту силу общего звука, в какой проходит в данный момент пение прочих певцов. Он последовательно и ровно вливает и свою волну звука в общий хор, не нарушая таким образом его плавности.

Попробуем пояснить это простейшими графическими примерами. Представим себе, что совершенно равный и плавный звук, проходящий все время на равной высоте, будет изображать прямая линия А—В:

А ————— В

Эта линия будет для нас первым условным знаком, что певцы поют в унисон (в одну общую ноту). Но нам пока еще неизвестно (по этому чертежу), все ли участники хора поют с одинаковой силой голоса. Чтобы условиться и в этом отношении, мы проведем вторую черту, параллельную с первой:

А ————— В

Две этих прямых линии, идущих все время на равном расстоянии одна от другой, и будут обозначать, что все участники хора поют данный звук на определенной высоте и, кроме того, в определенной общей всем певцам силе.

Иначе говоря, каждый из певцов равномерно присоединяет к общему хору свой голос, который должен звучать не тише и не сильнее всех остальных голосов.

Рассуждая далее таким же образом, представим себе, что звук этот, который поют певцы, очень долгий, т.е. настолько долгий, что без возобновления дыхания ни один из певцов не может пропеть его.

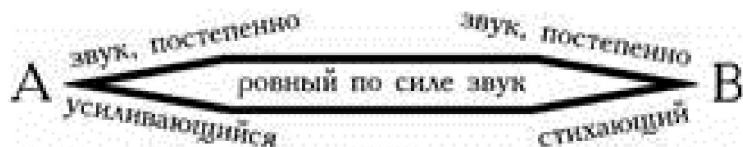
При помощи подобных же чертежей изобразим эти невольные и неизбежные при пении отдыхи певцов (т.е. возобновление ими нового запаса дыхания):



По этому чертежу видно, что певцы, израсходовав свой запас дыхания, сразу останавливаются на некоторое время, а затем, передохнув, продолжают далее свое пение, причем вступают в общий звук хора также сразу и с той именно силы, в какой в данное время проходит общее пение. При таких приемах трудно ожидать общей плавности звука, который в данном случае будет состоять как бы из отдельных кусков, оторванных один от другого.

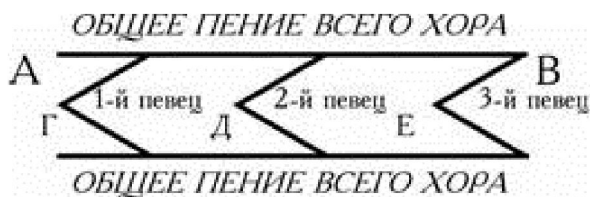
Чтобы показать, как можно избежать таких недостатков в пении (к сожалению, весьма распространенных) и пояснить это наглядными примерами, прибегнем снова к чертежу.

Мы уже условились изображать графически равные звуки (по высоте, по силе) параллельными линиями. Чтобы изобразить звуки, которые усиливаются или затихают постепенно ("крещендо" и "диминуэндо" по установившейся музыкальной терминологии), мы попробуем применить такой чертеж:



Эта схема будет изображать собою пение одного или нескольких певцов, которые при исполнении какого бы то ни было долгого звука начинают петь его сначала слегка, затем постепенно усиливают до определенных границ, а затем, в той же постепенности, стихают, оканчивая данную ноту чуть слышным, замирающим звуком.

Теперь мы подходим к решению главной задачи, определяющей собою плавность и гибкость дыхания. Чтобы представить возможно короче и определеннее задачи каждого певца в данном отношении, я должен сказать просто: в каком бы месте не пришлось бы остановиться певцу, он ни в каком случае не должен сразу вступать в ту силу общего хорового звука, которая представится для него в данный момент. Представим и это правило при помощи чертежа:



Две параллельные линии А—В по известному нам уже условию обозначают пение общего хора, который поет долгий звук все время в одну и ту же силу. Три пары расходящихся линий (г—д—е—) изображают собою трех певцов из этого же хора; певцы эти в разное время останавливаются для возобновления запаса дыхания и продолжают петь далее, причем вступают в общий хор не сразу, но вводят свой голос в общий хор, развивая звук до установленных границ в самой строгой постепенности. Вот, в сущности, и вся премудрость, выраженная схематически при помощи вышеизображенных чертежей.

Прием этот, простой до смешного, тем не менее всегда приводил к достаточно хорошим результатам, и общий звук ученического хора (несмотря на слабый состав в голосовом отношении) после нескольких упражнений получался вполне удовлетворительным в смысле плавности и общности звука.

Наиболее характерным примером нарушения вышеуказанного правила о перемене дыхания в пении можно считать следующие: на литии (за всенощным бдением или за панихидою), певцам приходится петь 40 раз “Господи помилуй”. Не возобновляя запаса дыхания не возможно пропеть все сразу. Невольные паузы и перерывы в пении для каждого певца в отдельности неизбежны. И каждый наблюдательный слушатель может заметить, где именно и на какое время остановился для дыхания тот или иной певец. Происходит это потому, что певцы (не все поголовно, но менее внимательные к своему делу), пропевши полным голосом столько раз “Господи помилуй”, сколько им на это хватило дыхания, — или постепенно поют все тише и тише, до полного истощения дыхания, или же останавливаются сразу, а затем (здесь-то и происходит коренная ошибка их обычных приемов пения!) опять-таки сразу входя в общую силу звука, (а часто даже перехватывая в силу прочих певцов), продолжают далее: “Господи помилуй”!.. Со стороны такое пение производит далеко неблагоприятное впечатление. Еще менее благозвучно проходит при подобных приемах исполнение таких песнопений, как “Херувимская песнь”, когда певцы, не считаясь с силою общего хорового звука, поют, хотя и по одной книге, но как будто бы каждый сам по себе. Разумеется, нельзя ставить широкие требования небольшому хору певцов-профессионалов, сплошь и рядом состоящему из 4-5 человек (или еще того меньше): в таком составе невозможно выработать совершенно плавный и ровный общий звук (хотя сгладить его все-таки возможно!). Я имею в виду хоры более многочисленнее, и, прежде всего, любительские. Там, во-первых, всегда более стремления к возможному совершенству, а во-вторых (и это важнее), чем многочисленнее хор, тем более причин стараться выровнять составляющие его голоса и выработать их в один общий плавный и гибкий материал, чутко поддающийся малейшему влиянию сознательного руководителя.

Помимо указанного примера с многократным “Господи помилуй”, особенно заметно нарушение плавности и ровности звука в пении всех песнопений, исполняемых речитативом, т.е. с напевом, подходящем к чтению нараспев, как, например, пение “Великого славословия”, “Символа веры” и т.п. Каждому певцу, кроме того, хорошо знакомы известные места в “Херувимской песни” где (в первой ее части) на словах “Троице”, “песнь” и “житейскую” после долгой ноты (стрела светлая с задержкой) следуют короткие звуки (стопицы с отсечкою). В обыденном исполнении, когда певцы не следят за благозвучностью исполнения, эти места песнопения выходят особенно грубо благодаря тому, что многие из певцов часто имеют обыкновение переводить дыхание именно перед этими

короткими звуками. В результате такого явно неправильного приема первая из этих стопиц пропеваётся певцами с каким-то невольным усилением звука, почти выкриком. Между тем этот недостаток возможно было бы устранить, если бы, прежде всего, не останавливаться перед этими короткими звуками, или, если уж прямая необходимость заставила певца перевести дыхание в этом рискованном месте, то ему следовало бы заступить в общий звук хора излегка, отнюдь не нажимая на первоначальные звуки своего вступления. Особенно резко (в данном отношении) бывает заметно в указанной «Херувимской песни» слово «жителейскую»: два коротких звука (стопицы с отсечкою) приходятся на конец этого слова «·ейскую», и эта частица «·ей» обычно так и выскакивает у неопытного или невнимательного в данном отношении певца. Все сказанное выше касается, главным образом, вопроса о правильном употреблении дыхания в пении, а также о невольных остановках певцов для необходимой «передышки», как говорится вообще. Недостатки, обычно связанные с этим, легко устранить, если на предварительных спевках с участниками хора посвятить специальным упражнениям несколько лишних минут из всего количества времени, предназначенного на спевки. Благие результаты, полученные вскоре же от этих добавочных трудов (очень небольших, в сущности!), не заставят пожалеть о потраченном времени всех, для кого пение — не только ремесло, но и искусство...

Что касается общей плавности хорового звука, то надо сказать, что это качество не менее необходимо для достижения той степени совершенства, к какой должен стремиться всякий хор, желающий считаться искусным. От каждого певца, к которому можно приложить указанное качество, прежде всего и главным образом потребуются три основных требования: а) наличность голоса, как материала, б) умение управлять этим материалом и, наконец, в) умение управлять своим дыханием. Второе требование естественно связывается с третьим, и если певец умело пользуется своим дыханием, то он более, чем на половину достиг совершенства в пении (даже в том случае, если его голос не блещет особенно обширными размерами!). Всем известно, что даже с небольшим сравнительно голосом можно петь гораздо искуснее и благозвучнее, если сознательно и умело употреблять в дело свои природные данные, нежели, имея сильный, но не обработанный голос, бессознательно пользоваться им, не прилагая к нему никаких усилий для обработки.

Главнейшие недостатки, которые необходимо в настоящее время победить и устранить (или, по крайней мере, уменьшить, насколько возможно) начинающему певцу, следующие: неправильное образование характера звука при пении (частью слишком открытого, частью — глухого, иногда — с носовым оттенком в пении), неправильное употребление дыхания и связанные с этим бессознательные остановки, неясная или даже неправильная фразировка (произношение) и, наконец, — отсутствие необходимого понятия о плавности и гибкости звуков. Последнее качество (обязательное для всякого певца), непосредственно относится к умению управлять своим голосом как хоровым материалом, и потому о нем необходимо сказать самостоятельно несколько слов.

При быстрых переходах от нижнего звука к верхнему (или обратно) у певцов с недостаточно обработанным голосом в большинстве случаев замечается один общий недостаток: эти переходы всегда получаются у них слишком резко и угловато. Происходит это, надо полагать, по той причине, что малоопытные певцы не представляют себе, что весь секрет искусства пения может заключаться (помимо знания), прежде всего, в умении дать правильный и плавно несущийся

звук, хотя бы этот звук и находился в таком простейшем песнопении, как “аминь” или “Господи помилуй”...

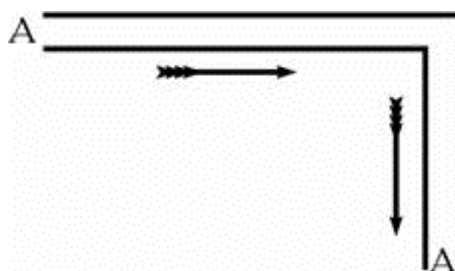
Чтобы избежать этой угловатости и резкости переходов с одного звука на другой (в особенности при больших интервалах между звуками) — нужно каждому певцу усвоить практически, что всякий долгий звук не должен быть равным по силе на всем его протяжении, что невольно придает ему характер какого-то деревянного, сухого исполнения.

Правда, при наличии красивого, плавно звучащего голоса и ровные длительные звуки могут производить хорошее впечатление, но это удел сравнительно немногих певцов, или от природы обладающих красивым и правильным звуком голоса, или же получивших эти качества путем долгих специальных упражнений. Поэтому для певцов с голосом среднего качества очень важно обращать внимание на характер исполнения ими долгих звуков, могущих быть весьма некрасивыми, если они на всем своем протяжении имеют одинаковую силу... В этом случае им следует приложить все старания к тому, чтобы специальными упражнениями выработать необходимую гибкость голоса, обусловленную прежде всего умением постепенно расширять долгий звук и также постепенно ослабить его.

Когда эта задача насколько возможно будет достигнута, уже не так трудно будет перейти и к дальнейшей задаче: достижение возможной гибкости голоса при переходах с одного звука на другой. Разумеется, эта задача становится тем затруднительнее, чем шире интервал между этими звуками. Интервал “ут·ре” легче в исполнении (при условии желаемой гибкости перехода, чем интервал “ут·ми” или “ут·фа” и т.д., все в восходящей степени трудности.

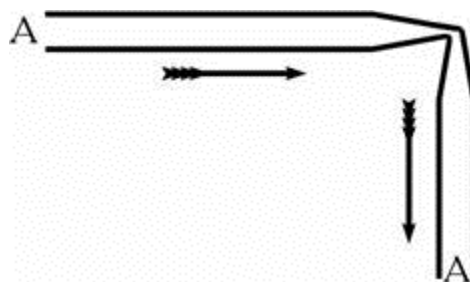
Здесь при подобных упражнениях необходимо иметь в виду приобретенный уже навык в исполнении усиливающихся и (что особенно важно) стихающихся звуков, т.е. тот навык, который в данных упражнениях и будет наиболее необходимым для певца. Дело в том, что при пении долгими звуками, равномерными по силе, переходы со звука на звук будут звучать угловато и резко, без желаемой гибкости.

Попробуем и это изобразить графически. Мы ранее уже условились изображать равномерный по силе звук двумя параллельными линиями. Представим себе теперь, что этот звук через известный промежуток времени должен перейти в другой, более низкий звук. При обычном исполнении, где не преследуются задачи гибкости голоса, на этом переходе с одного звука на другой получается как бы резкий угол:



Те же, по существу дела, результаты получаются и в том случае, когда переходы встречаются не с верхнего звука на нижний, а наоборот, с нижнего на верхний. Резкая угловатость в этом случае выступает, пожалуй, даже резче.

Дальнейшая задача певца, желающего выработать недостающую ему гибкость голоса, будет состоять в том, чтобы округлить звуки и устранить в своем пении эту угловатость переходов. Для этого ему следует (опять-таки практически) усвоить и применить в данном случае известный уже ему из прежних упражнений метод стихания звука. Это стихание и надо будет употребить (в известных границах), как раз именно перед самым переходом на другой долгий звук (все равно — верхний или нижний). Следствием этого смягчения (если оно будет сделано на месте) будет та закругленность и гибкость перехода, к которой надо стремиться певцу. Графически придется изобразить это таким образом:



Хористы, долго не понимавшие словесных объяснений, связанных с преподаванием, довольно быстро усвоили их при помощи вышеуказанных графических изображений.

Необходимо добавить ко всему этому, что подобные упражнения (предназначаемые не для усвоения практики в твердости интервалов, а для получения известной гибкости и плавности голоса) следует петь не с названиями самих звуков (ре·соль и т.п.), но на какую-нибудь гласную букву. Ближайшими и наиболее подходящими примерами практического усвоения вышеупомянутых приемов могут быть все “светильны”, “запричастные стихи” и вообще, все те песнопения, которые изобилуют длительными звуками; все окончания “демественных” песнопений могли бы быть прекрасными упражнениями в данном отношении.

VI. Определенный тон в пении и его значение

Среди многочисленных качеств, могущих характеризовать хорошо поставленный хор, одно из наиболее важных — это определенный тон в пении. Сущность этого качества состоит в том, что руководитель хора, зная голосовые данные своих певцов, должен не менее твердо знать и те границы, переход которых для певца с определенным диапазоном голоса был бы, с одной стороны, известным усилием для него, а с другой стороны — вызвал бы нарушение благозвучия.

Сплошь и рядом можно заметить, что в иных песнопениях (особенно в праздничных стихерах по 50·м псалме, в светильных и даже в хорошо знакомой для всех “Херувимской песни”) результатом неправильно взятого тона получается или какой-то мрачный, тусклый характер пения (при слишком низком тоне) или, что случается гораздо чаще, переходит в неистовый крик (при слишком высоком

тоне), причем певцы в этом случае бывают озабочены уже не стремлением к благозвучию своего пения, а невольным опасением за высокие ноты, которые им приходится волей-неволей вытягивать, напрягаясь, сколько хватит силы и духу... Кроме того, привычка к произвольному тону приводит певцов или к понижению или (что случается опять-таки чаще) к постепенному повышению, доходящему в конце песнопения до безудержного крика.

Задачи певцов должны состоять в умении найти и сохранить определенный нормальный тон для всякого песнопения. Это качество тем необходимее и ценнее для каждого руководителя хора, чем многочисленнее и разнообразнее по голосам хор. Есть песнопения, в которых одновременно находятся и самые высокие, и самые низкие ноты. Нужно уметь найти среднюю высоту при исполнении таких песнопений, как все “светильны”. Между тем известно, что часто при исполнении их певцы или “давятся” на низких окончаниях, или же выкрикивают с чрезмерным напряжением наиболее высокие ноты на так называемых “подъемах”. Как было указано ранее, происходит постепенное невольное повышение тона, доходящее до неистового крика. Эта ненормальность замечается обычно при пении более или менее длинных песнопений и прежде всего при пении “Херувимской песни”. В старообрядческих статьях по церковному пению часто указывалось в свое время, что в провинциальных приходах местные певцы сплошь и рядом “спускают” по нескольку раз “Херувимскую песнь”, так как всякий раз, постепенно повышая, “забираются” в пределы недостижимые для человеческого голоса... “спустят” на два-три тона, а потом снова начинают “забираться”, и так до самого конца пения. Происходит это прежде всего от неправильного первоначального тона, который назначают слишком низко, как бы “в запас”, имея в виду дальнейшее неизбежное повышение его. Система такого ненормального пения развивает неустойчивость голоса, невольно влекущего к предельным высоким нотам.

Единственным средством избавления от этого общеизвестного среди старообрядческих общин недостатка было бы употребление камертона. В качестве прибора, полезного для хорового пения, камертон нельзя считать менее уместным и допустимым, чем хотя бы указка, имеющая право гражданства среди старообрядчества. Использовать этот полезный прибор так, чтобы это было совершенно незаметно для молящихся, может каждый руководитель хора.

VII. Общехоровые правила

Настоящая глава будет посвящена, главным образом, практическим указаниям частного характера. Здесь будут перечислены наиболее распространенные ошибки церковных певцов, встречающиеся настолько часто, что их приходится считать за общие недостатки. Укажу для ближайшего примера следующую ненормальность: певцы допевают “Святой Боже”. Это песнопение оканчивается на слово “нас”. В редком старообрядческом хоре этот последний шипящий звук “с” произносится певцами в одно время... По большей части можно слышать довольно ясно, что это окончание сначала произносит один певец, за ним — другой, третий и т.д. Постоянное повторение таких случаев вызывает желание в искоренении этого путем требования от всех знать хорошо правило, что всякое слово, оканчивающееся на согласную букву должно быть произносимо всеми певцами вполне одновременно. Это правило, собственно говоря, касается всякого произношения, но в данном случае особенно важно отметить наличие в слове именно шипящих звуков, слишком заметных со стороны в данном

отношении. Выражение “и велию милость” также представляет из себя некоторого рода задачу для вполне одновременного произношения.

Еще более распространенным недостатком общехорового пения можно считать привычку поющих брать сразу в полную силу длительные звуки (особенно в верхнем регистре). И чем хор многочисленнее, тем недостаток этот, выражающийся в резком выкрикивании отдельных звуков, заметнее отражается на общей плавности хорового звука. Требование руководителя должно заключаться в том, чтобы общехоровой звук не исполнялся бы с первого же момента в должную степень силы, но высокие звуки сначала должны быть взяты всеми певцами из легка, постепенно усиливаясь до установленных границ. При неисполнении же подобного условия говорить о благозвучии хорового пения и о его стройности нет смысла... Всякий сознательный певец (или руководитель хора), обратив внимание на это условие общей стройности, в скором времени найдет возможным устранить и этот недостаток. Наилучшим подспорьем в этом могут послужить несколько упражнений с постепенным усилением звуков на все гласные. Особенно полезны такие упражнения одновременно со всем хором, когда недостатки звуков будут заметнее, а потому и легче устранимы.

Указанные недостатки происходят главным образом потому, что у большинства певцов еще слишком слабо развито понятие о хоровой дисциплине. А между тем, каждый из них должен сознавать, что он есть часть общего хора, всецело подчиненная всей массе хора и его руководителю. Правильно поставленным и действительно стройно поющим хором может считаться лишь такой хор, в котором, помимо отчетливой и одновременной дикции, помимо равномерного и одновременного употребления всех установленных оттенков, помимо единодушного подчинения певцов одному руководителю и помимо самого строгого и напряженного внимания, имеются еще два неопределимых качества: правильное употребление дыхания и объединение голосов в общий хоровой звук. Как бы ни был обширен голос певца, если он выделяется из общей волны звука, то ближайшая задача руководителя — присоединить и этот голос к общехоровой массе. Тем более необходимы усилия руководителя, если голоса певцов некрасивы по тембру или малоподвижны: их в первую голову надо сгладить, иначе всякие труды руководителя будут бесполезны. Однако голосовыми упражнениями с требованиями одновременного усиления и ослабления звуков можно объединить в общехоровой звук весь хор, хотя бы и не блестящий вполне хорошими голосами.

VIII. Исполнение самогласных стихер

Руководителю хора при пении стихер предстоит масса сложной работы. Прежде всего он должен сделать заблаговременно все необходимые объяснения, касающиеся данной стихеры, т.е. указать на остановки (в некоторых случаях соединить два предложения в одну фразу, в других, наоборот, разделить слишком длинное предложение на два коротких и т.п.), затем указать на задержки и на подъемы, обратить внимание певцов на длинные и труднопроизносимые слова, о которые могли бы певцы споткнуться, указать на конец стихеры, требующий подъема голоса именно на определенном, а не на каком либо другом слове. Давая тон стихеры, руководителю бесполезно пропеть (очень тихо, чтобы было слышно только поющим) напев двух-трех первых фраз стихеры (также и окончание ее), особенно если эта стихера поется “на подобен”.

Касаясь общей техники пения стихер, нужно сказать, что равномерное исполнение стихер должно иногда замедляться — прежде всего в тех случаях, когда встречается более длинная фраза, или же фраза, в которой находится труднопроизносимое слово, и, наконец, непременно должен быть замедлен конец стихеры, т.е. последняя ее фраза. Необходимость и целесообразность таких замедлений может быть выяснена на практике каждым певцом и руководителем хора. Как замечено, во многих случаях пение самогласных стихер имеет чаще всего два наиболее характерных типа исполнения. В одном случае их поют или слишком отрывисто, как бы отрубая текст на каждом знаке препинания, в другом, наоборот, соединяют строки (обычно разделенные запятыми и точками) протяжением голоса в тоне последнего звука данной строки (а иногда прибавляют даже какой-то промежуточный соединительный звук)... И тот, и другой род исполнения стихер не может быть почитаем за правильный: нормальное и вполне сознательное пение стихер требует именно среднего характера исполнения. Иначе говоря, их следует петь хотя и останавливаясь на каждом знаке препинания, но избегая могущей получиться от этого отрывистости. И во всяком случае считать совершенно недопустимыми все лишние добавочные звуки, не входящие в установленную мелодию данного стихерного напева.

Указанный недостаток, к сожалению, слишком известный, еще более резко выделяется в крюковом пении. Многие из певцов старого закала привыкли часто добавлять несуществующие на самом деле в мелодии песнопений лишние звуки (особенно при переходах с низких нот на высокие), как бы облегчающие им исполнение мелодии в данных местах. Для ближайшего примера можно указать на следующее: в так называемой “блаженной” стихере “Глас ти приносим” 2-го гласа, в слове “и молимся” (собственно в конце этого слова “...лимся”), многие певцы привыкли петь вместо установленных мелодией звуков “ре-ми-фа-соль” еще один лишний звук “ре”, вследствие чего мелодия в этом месте изменяется так: “ре-ми-фа-ре-соль”... Рассуждая с упрощенной точки зрения на певческое искусство, это добавление одного лишнего звука в напеве как будто бы не особенно важно. Но дело в том, что во-первых, это прибавление повторяется в силу привычки каждый раз при подобных переходах с низких (быстрых) звуков на высокие (длительные), а во-вторых, вообще сильно вредит благозвучию пения, придавая ему грубый, угловатый характер.

Заключение.

Подводя итоги сказанному, приходится снова заметить, что основа успеха в певческой деятельности хора покоится прежде всего на взаимном согласии и объединении самих певцов, сознательно и искренне отрешившихся от собственного “я”, а с другой стороны — на выборе опытного и искусного руководителя хора. Дальнейшие задачи будут истекать из первых условий и дополнять их. Роль самого руководителя, как сказано ранее, — громадна и ответственна. Он является связующим звеном и нравственною спайкой в общем деле хорового пения. Во всякую минуту и даже во всякий момент он должен быть наготове, чтобы придти на помощь певцам, и поэтому во время пения внимание его должно быть напряжено в высшей степени. Здесь нельзя умолчать о роли руководителя хора по отношению к дыханию певцов и к их остановкам. Нетрудно заметить, что многие певцы привыкли останавливаться для дыхания на определенных, почти одних и тех же местах. Опытный и внимательный руководитель (или вообще — внимательный певец) должен всеми силами

избегать сам останавливаться на тех же местах, на которых привыкло отдыхать большинство певцов. Он должен найти для себя иные места остановки, где прочие певцы не привыкли останавливаться. Пусть эта его остановка попадет даже и в середину звука (конечно, продолжительного). И если руководитель или певец обладает правильно поставленным дыханием, он сделает свою остановку совершенно незаметной для слушателей.

Если говорить о правильной постановке хорового пения и, во всяком случае, о его благозвучности, необходимо заметить, что лучшим по выработке я лично считал бы лишь тот хор, в котором незаметны (не выделяются в пении) отдельные голоса, тем более если состав хора не блещет особыми голосовыми качествами. Пусть все певцы объединяются в своих голосовых данных настолько тесно и нераздельно, чтобы со стороны для каждого слушателя было ясно, что они поют “едиными устами и единым сердцем”!...

В заключение я решаюсь повторить главнейшие основания и условия, при которых возможно улучшение и совершенство всякого хора, хотя бы и не обладающего выдающимися голосами. Для этого необходимо лишь:

а) Искренняя любовь к самому искусству пения.

б) Правильный слух и голос (хотя бы и небольшой).

в) Всецелое и безусловное подчинение избранному опытному руководителю (при обязательном условии полного отрешения своего личного “я”).

г) Самое обширное применение всех правил хоровой дисциплины, покоящейся на внимательности, объединении и подчинении всех одному.

И при условии соблюдения всего сказанного святая идея пения “едиными устами и единым сердцем” будет вполне возможна к осуществлению в каждом хоре певцов, если они сами считают свое занятие (не на словах, а на деле) не ремеслом лишь, дающим пропитание,

но, кроме того, великим и боговдохновенным искусством!...

(Журнал “Слово Церкви”, № 3, 4, 6 за 1915 г. и № 6, 8, 16 за 1915 г.).

ОБ АВТОРЕ

Богатенко Яков Алексеевич (иногда писалось — Богатенков; 1875 <по данным дела, заведенного на него НКВД, родился в 1880 г.> — 10 окт. 1941) — старообрядческий реставратор-иконописец, знаменитый руководитель церковного хора Братства Честного и Животворящего Креста, автор многочисленных статей по древлеправославной живописи и, особенно, пению. Сын еп. рязанского и егорьевского Александра.

В 1898 г. окончил Строгановское училище по классу живописи. В 1906 г. участвовал в реставрационных работах в Покровской соборной церкви Рогожского кладбища. Журнал “Златоструй” в майском номере за 1912 г., отвечая на вопрос читателя: “Какая лучшая иконописная мастерская в духе старообрядческом?”, — отвечал: “Можем рекомендовать как наилучшую иконопись Я.А.Богатенко, Москва, Таганка, Дурной переулок, дом 20, кв. 8. По требованию высылается полный прейскурант с расценками икон. Исполняются целые иконостасы”.

Написанные мастерской Богатенко иконы находились в старообрядческих храмах по всей России. Под руководством Богатенко выполнены стенные росписи в московских храмах: Успенско-Покровской церкви в Гавриковом пер. и Покрова Замоскворецкой общины (обе церкви сохранились; храм в Гавриковом пер. в 1995 г. передан Русской Православной Старообрядческой Церкви, второй храм, где роспись частично осталась, с согласия митр. Алимпия ныне передан для богослужения христианам Древлеправославной церкви по их просьбе).

После 1918 г. участвовал в реставрации соборов Московского Кремля. Трижды подвергался арестам: в 1919 (3 мес.), в 1924 (9 мес.) и 27 июля 1941 (последний раз по обвинению в антисоветской деятельности). В августе 1941 г. этапирован в Саратов. Скончался в больнице тюрьмы № 1 г. Саратова. По заключению судебно-медицинской экспертизы, причина смерти — двустороннее крупозное воспаление легких, гемоколит, воспаление околоушных желез. Реабилитирован в 1956 г. Согласно реабилитационной справке, умер “от сепсиса”.



Я.А. Богатенко с дочерью Валентиной. 1910 год



Я.А. Богатенко. Конец 1920-х годов