



ПРЕДИСЛОВИЕ

Ковин Николай Михайлович (1877–1936) — регент, теоретик, преподаватель пения в Петербурге, Ярославле, Харькове. Окончил Харьковские музыкальные классы Императорского Русского музыкального общества. Был выпускником Синодального училища (Москва, 1896). Его имя как выдающегося ученика училища было занесено на «Золотую доску» наряду с именами П. Г. Чеснокова, Н. М. Данилина, Н. Н. Толстякова и др., что свидетельствует о его незаурядном музыкальном даровании. После окончания училища остался в нем в качестве преподавателя, а также работал на летних регентско-учительских курсах в Москве и Петербурге. Статьи Н. М. Ковина печатались во многих журналах, посвященных церковному пению и регентскому образованию. При жизни автора отдельным изданием вышли: «Курс теории хорового церковного пения в примерах и образцах»*, изданный в Харькове в 1904 г. и в Москве в 1909 г., «Подготовка голоса и слуха хоровых певцов. Сборник вокализов»**, опубликованная в Москве издательством Юргенсона, «Обычный распев. Выпуск первый. Напевы на „Господи воззвах“», изданная в Санкт-Петербурге в 1910 г.

Также Николаем Михайловичем написан ряд музыкальных сочинений. Лишь два из них («Плотию уснув» (греческого распева) и «Херувимская песнь» (для двух голосов) были опубликованы при жизни композитора (в Петербурге в 1909 г.). Музыкальное наследие автора еще ждет своих исследователей, мы же в данном издании собрали все его теоретические работы, посвященные преподаванию церковного пения.

Представленная вашему вниманию книга по-своему уникальна. Впервые под одной обложкой собраны все ранее изданные в виде отдельных публикаций теоретические труды Н. М. Ковина. Дополнив и пояснив друг друга, они сложились в цельное практическое и теоретическое руководство, которое будет полезно не только для регентов и светских дирижеров, но вокалистов и теоретиков. Книга наглядно показывает прямую взаимосвязь между тремя, столь, казалось бы, разными музыкальными профессиями.

* Эта книга входит в первую часть нашего издания. Мы сохранили стилистику и язык автора, дополнив материал комментариями, содержащими современные сведения по теории музыки.

** Эта книга входит во вторую часть нашего издания.

Не оставит она равнодушными и музыковедов-историков, так как, написанная в начале XX в. живым доступным языком настоящим профессионалом-практиком, она ярко передает дух того времени, образ музыкального мышления, состояние музыкальной культуры в целом. Богатая практическими советами и примерами, книга помогает найти ответы не только на многие специфически музыкальные, но, что немаловажно, исторические и культурологические вопросы.

Не случайно язык и авторская манера изложения материала оставлены без изменений. Они представляют собой особую ценность. Части книги, тесно взаимосвязанные между собой, сами уточняют и дополняют друг друга, создавая для нас максимально полную и верную картину профессионального мышления автора. Мы же оставили за собой право лишь уточнить и дополнить те теоретические, терминологические и практические понятия, которые претерпели изменения в музыкальной науке и церковной дирижерской практике за последние сто лет.

Таким образом перед вами сборник, который по праву можно назвать целостным практическим и теоретическим руководством для регентов, о котором мечтал и сам автор. Пусть данная публикация станет данью уважения и благодарности Н. М. Ковину за тот труд, который он проделал всей своей жизнью на ниве развития, обучения и воспитания профессиональных музыкантов.

Регент, педагог, музыковед СВИРИДОВА Н. Н.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**КУРС ТЕОРИИ ХОРОВОГО
ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ
В ПРИМЕРАХ И ОБРАЗЦАХ**

Музыка — вторая часть человека, язык, которым он выражает свои чувства и душевное состояние. Как и обыденная речь, музыка нуждается в азбуке, для того чтобы записывать ее и давать другому возможность воспроизводить ее во времени и пространстве, в грамматике и синтаксисе — для правильного и логичного течения ее и удобопонятности... Теория музыки имеет своей целью изучение азбуки и грамматики этого искусства.





ПРЕДИСЛОВИЕ

Наша книга открывается теоретическим руководством для регентов и певчих, впервые опубликованном в 1909 г. издательством Юргенсона в Москве под названием «Курс теории хорового пения в примерах и образцах». Данное руководство является одним из первых русских учебников по теории музыки. Сохранив языковые особенности, стиль и терминологию автора, мы постарались передать подлинный исторический дух теоретической музыкальной мысли начала XX в. Все уточнения и дополнения намеренно вынесены нами в раздел комментариев.

Курс разделен автором на четыре части, в которых освещаются все основные вопросы теории, гармонии и анализа музыкальных форм. Отдел, посвященный вопросам теории музыки, раскрывает такие понятия, как знаки альтерации, нотация, кварто-квинтовый круг тональностей и др. Некоторые понятия не были еще до конца изучены к началу XX в., многие из них раскрываются при помощи устаревших терминов.

Все эти особенности авторского текста объяснены и дополнены современными сведениями в подробном разделе редакторских комментариев. Авторские комментарии оставлены в тексте без изменений.

Отдел, посвященный вопросам гармонии, затрагивает понятия аккорда, его обращений и функциональной принадлежности. Рассматриваются все используемые в современных автору богослужебных песнопениях виды кадансов и дается их подробная классификация. Освещены темы модуляций и тональностей первой степени родства (без использования самого термина, который встретится в работах Н. М. Ковина лишь в 1915 г.). Также дается подробная схема модуляций в тональности первой степени родства, проиллюстрированная конкретными примерами из клиросной практики.

В отделе, посвященном вопросам полифонии и анализа музыкальных форм, рассматриваются такие понятия, как фактура, фигурация, имитация, задержание, предложение, период и др. Каждое объяснение подкрепляется конкретным известным для современников музыкальным примером.

Четвертый отдел, полностью посвященный авторскому анализу форм, — наиболее значимый с точки зрения исторической и практической ценности. Н. М. Ковин производит музыкальный анализ самых употребляемых за богослужением песнопений. Данный отдел в полной мере раскрывает профессиональный уровень

и художественный вкус автора. Именно поэтому этот раздел оставлен нами без комментариев.

Актуальность «Курса теории хорового церковного пения» не оставляет сомнений. Все произведения, приводимые автором в качестве примеров, исполняются за богослужением и сегодня. Теоретический материал изложен доступным любому начинающему музыканту языком. Данное пособие занимает достойное место среди работ таких известных авторов, как Ю. Н. Тюлин, А. Н. Мясоедов, В. А. Вахромеев, Ю. Н. Холопов и др. Оно будет полезно не только для начального и среднего образования регентов, дирижеров, но и для музыкантов-инструменталистов и вокалистов.



ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

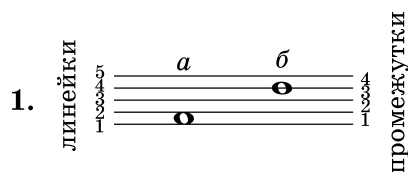
ИЗОБРАЖЕНИЕ ЗВУКОВ

§ 1. Звуки изображаются на бумаге при помощи знаков — нот, вполне условных и различных во всевозможных системах нотописания. В цифирной системе такими знаками служат цифры, в буквенной — буквы, в крюковой — крюки или знамена и т. д.

Принятая теперь нотно-линейная система состоит в следующем.

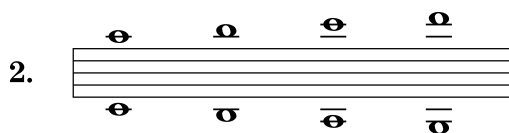
Звуки* отличаются один от другого, во-первых, по высоте, во-вторых, по длительности или продолжительности.

Высота звука указывается положением ноты на линейках и в промежутках пятилинейного нотного стана, или нотоносца. Счет линеек и промежутков начинают снизу.



В приведенном примере нота *a* ниже ноты *б* по положению, чем и указывается, что звук, соответствующий этой ноте *a*, ниже звука, обозначенного буквой *б*.

Если линеек и промежутков нотоносца не хватает, употребляют маленькие добавочные, или прибавочные, линейки сверху и снизу нотоносца.




Длительность звука указывается внешним видом знака — ноты.

1. За единицу принимается целая нота, обозначаемая **О** и измеряемая обычно четырьмя ударами руки.

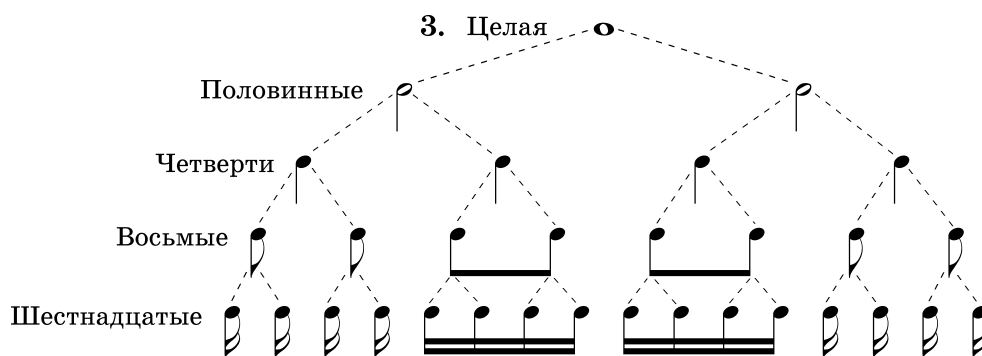
Последовательное деление на два дает ряд различных длительностей.

2. Целая, деленная на два, дает две половинных $\int \int$, по два удара в каждой.

* Теория музыки имеет дело только с музыкальными звуками, т. е. с такими, которые можно воспроизвести голосом или музыкальным инструментом. Эти звуки отличаются от шума.

3. Половинная, деленная на два, дает две четверти , по одному удару в каждой.

4. Четверть, деленная на два, дает две восьмых  или , по две на удар, и т. д.



Следовательно, в примере 4



Звуки, обозначенные *a* и *б*, отличаются друг от друга, во-первых, по высоте (звук *a* ниже звука *б*), во-вторых, по длительности (звук *б* вдвое короче звука *a*).

НАЗВАНИЕ ЗВУКОВ

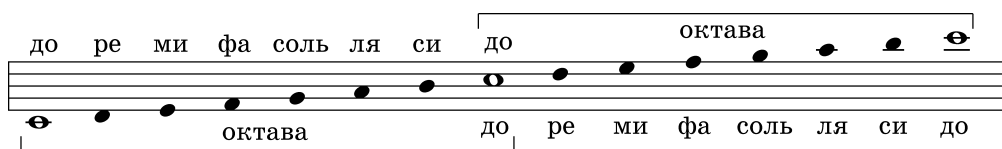
§ 2. Музыкальная грамота имеет свой алфавит, который состоит всего из семи названий: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. И хотя звуков в музыке употребляется гораздо больше (именно в хоровом пении около 28 простых и столько же измененных, а в инструментальной музыке* — втрое больше), но семи названий совершенно достаточно, и вот почему: если мы будем петь по порядку звуки *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* и продолжим пение дальше, то увидим, что следующий за *си* звук покажется нам с первого раза повторением первого звука *до*, и если петь это *до* и новый звук вместе, то они почти сливаются в один. Это сходство, согласие дало повод назвать новый звук так же, как и первый, т. е. *до*.

Продолжая пение дальше, увидим, что звук, следующий за новым *до*, будет сходен с *ре*, следующий — с *ми* и т. д., т. е. звуки будут сходны с пропетыми раньше, будут как бы повторяться; только все будет вдвое тоньше, на семь звуков выше. Будут повторяться и названия.

ОКТАВЫ

Поэтому все употребляющиеся в музыке звуки и разделяются на равные части, по восемь звуков в каждой: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до*, причем последний звук каждой части служит начальным для следующей за ней. Каждая такая часть носит название **октавы**.

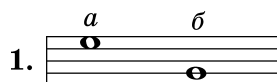
* Инструментальная музыка — музыка, написанная для музыкальных инструментов: скрипки, фисгармонии, рояля и т. д.






Каждая октава имеет свое название. Самое низкое басовое *до* начинается собой большую октаву; следующая за ней вверх называется малой октавой; дальше идут первая, вторая и т. д. октавы. Обычно употребляемый камертон С (*до*) дает *до* второй октавы. Другой камертон А (*ля*) дает *ля* первой октавы. В *ля* первой октавы настраивается скрипичное *ля*, басок настраивается в *соль* малой октавы, а квинта — в *ми* второй октавы. (См. таблицу октав в § 3.)

КЛЮЧИ

§ 3. До сих пор мы могли только сравнивать звуки по высоте, ничего не зная о том, какой именно звук указывается той или иной нотой. Так, из примера



мы видим только то, что звук *а* выше звука *б*, но точно определить эти звуки, т. е. сказать, какой из семи звуков в какой октаве указывается данной нотой, мы не можем. Нотой *а*, например, могут указываться и звуки *до*, *ре* и т. д. Для того чтобы точно определить, какой именно звук указывается в той или иной ноте, служит особый знак — **ключ**.

В музыке употребляются три вида ключей: ключ *до* , ключ *соль*  и ключ *фа* .

Ключ *до* указывает, что на той линейке, где он поставлен, должна быть нота *до* первой октавы. В ключе *соль* на той линейке, где стоит этот ключ, должна быть нота *соль* тоже первой октавы. В ключе *фа* должна быть нота *фа* малой октавы.

Ключ *до*, поставленный на первой линейке, называется дискантовым. Тот же ключ, поставленный на третьей линейке, называется альтовым, а на четвертой — теноровым. Ключ *фа* на четвертой линейке называется басовым. Такие названия даны этим ключам по названиям голосов, для которых в них писались ноты: для баса — в басовом, для дисканта — в дискантовом и т. д. Ключ *соль* называется скрипичным — в нем пишут ноты для скрипки.

С помощью ключей теперь можно определить звуки в первом примере. Поставим, например, на третьей линейке ключ *до* — альтовый. Этим укажем, что на этой линейке может быть теперь только нота *до* первой октавы, после чего уже легко определить и данные ноты, и всякую другую, написанную на нотеносце, в начале которого стоит этот ключ *до*.



Нота *а* будет *фа* первой октавы (ибо на третьей линейке *до* первой октавы нота *а* четырьмя ступенями выше, следовательно, это нота *фа* той же октавы). Нота *б* будет *ля* малой октавы, так как она двумя ступенями ниже *до* первой октавы.

Сравнительные таблицы ключей

ТАБЛИЦА 1

Нота *до* первой октавы:

а) в скрипичном ключе б) в альтовом в) в теноровом г) в басовом

ТАБЛИЦА 2

	Малая октава			Первая октава					
	соль	ля	си	до	ре	ми	фа	соль	ля
Скрипичный									
Альтовый									
Теноровый									
Басовый									
	соль	ля	си	до	ре	ми	фа		
	Малая октава			Первая октава					

Ниже помещена таблица октав (см. § 2), написанная в фортепианном ключе. Так называется соединение двух ключей — скрипичного и басового.

ТАБЛИЦА 3

РАЗМЕР

§ 4. Всякое музыкальное произведение обычно представляет собой довольно сложное целое. А все сложное усваивается нами легче тогда, когда мы имеем возможность усвоить его не сразу, а по частям и когда нам ясно его строение. В музыкальных произведениях замечается известная размеренность, разделенная на части. Эти части и усваиваются нами постепенно, одна за другой по мере их следования.

И чем больше ясности в таком разделении на части, чем больше правильности и определенного порядка в их чередовании, тем легче слушается и исполняется музыкальное произведение, тем доступнее оно для нашего понимания. Самые мелкие из составных частей называются **тактами**². Чтобы лучше и нагляднее уяснить себе, что такое такт, обратимся к мерной речи, к стихам.

Возьмем, например, стихотворение А. С. Пушкина:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя.
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя... и т. д.

Переставив слова, будем читать примерно так: «Крутя снежные вихри, буря кроет небо мглою. То она завоет, как зверь, то, как дитя, заплачет» и т. д. Нельзя не заметить, что стихи уже не производят прежнего впечатления, хотя мысль их осталась такой же и выражена она теми же словами, и та же картина рисуется и стихами, и прозой. Внимательно исследуя это явление, мы легко найдем и его причину. Именно в стихах слоги с ударением (сильные) правильно чередуются со слогами без ударения (слабыми). Так, в приведенном стихотворении все время повторяется группа из двух слогов — сильного и слабого.

Получается известный размер (в данном случае двухдольный), которому подчинено все стихотворение.

Сильный	Слабый	Сильный	Слабый	Сильный	Слабый	Сильный	Слабый
Бу-ря	мгло-ю	не-бо	кро-ет				
1	2	1	2	1	2	1	2

Вих-ри снеж-ны-е* кру-тя *остановка* и т. д.

Во всем стихотворении чередуются сильный и слабый слоги в одном и том же порядке: раз-два, раз-два.

Есть в стихах и другие размеры, например трехдольный.

Сильный	Слабый	Слабый	Сильный	Слабый	Слабый
Туч-ки	не-	бес-ны-е,	веч-ны-е	стран-ни-ки	
1	2	3	1	2	3

Мчи-тесь вы, буд-то как* я-же из-гнан-ни-ки,
Ми-ло-го се-ве-ра в сто-ро-ну юж-ну-ю.

Здесь идет другое чередование: сильный — слабый — слабый, и опять сильный — слабый — слабый, т. е. повторяется группа уже из трех долей.

Этой размеренностью и правильностью чередования и объясняется в значительной степени то чарующее воздействие, которое производит на нас мерная, стихотворная речь.

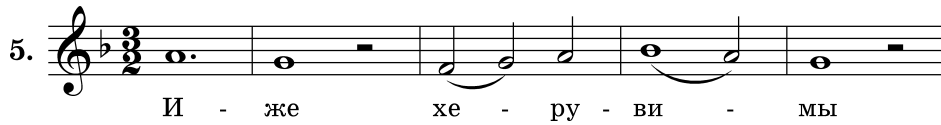
* Слово *снежные* в первом стихотворении и слово *как* во втором не могут считаться: первое сильным, а второе слабым. Но слово *снежные* сильнее предыдущего и последующего, по сравнению с ними оно сильное слово. Слово *как* слабее следующего за ним слова *я* и по сравнению с ним оно звучит слабее.

4. 

Свя - тый Бо - же

«Святый Боже» написано в двухчетвертном размере.

Следовательно, в каждом такте будет по две доли (так как числитель дроби 2), а каждая доля по длительности будет равняться четверти (♩), так как знаменатель 4. Херувимская № 5 Бортнянского написана в трехчетвертном размере.

5. 

И - же хе - ру - ви - мы

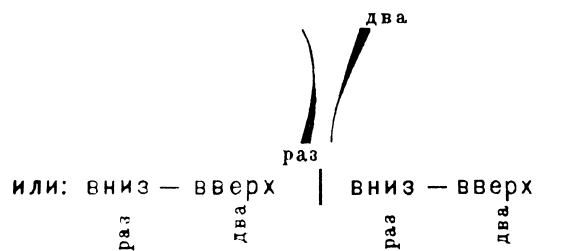
В каждом такте три доли (числитель 3). Каждая доля будет равна половинной (♩) (знаменатель 2).

СЧЕТ

При исполнении музыкальных сочинений, особенно хоровых или написанных для нескольких исполнителей, необходимо совершенно точное соблюдение размера.

Это легко достигается при помощи счета долей такта.

Доли такта либо отсчитываются вслух (например, в трехдольном размере регент считает: раз-два-три), либо указываются особыми движениями руки. Например, двухдольный размер показывается так:



или: вниз - вверх | вниз - вверх |

раз два раз два

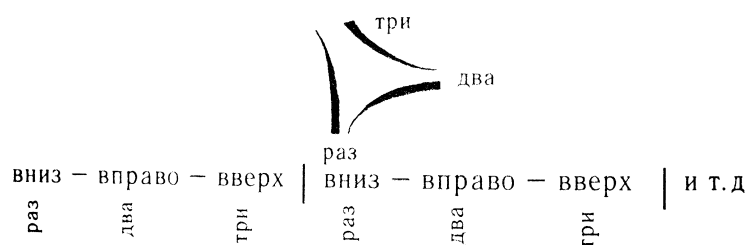
Следовательно, пропеть со счетом, например «Святый Боже», нужно так:

6. 

и т. д.

и т. д.

Для трехдольного размера движения руки следующие:



и т. д.

и т. д.

Или

или 7.

И - же хе - ру - ви - мы
 раз два три раз два три и т. д.

Для четырехдольного размера⁴

четыре
 два три
 раз
 вниз - влево - вправо - вверх | и т. д.
 раз два три четыре

Эти движения должны помогать, а не мешать при пении, для чего их нужно заучить настолько твердо, чтобы при пении рука делала их уверенно и совершенно свободно. Умение твердо, ясно и всем понятно указать размер безусловно необходимо каждому регенту и учителю пения.

НЕСИММЕТРИЧНЫЙ РАЗМЕР

Церковное пение, особенно обычный распев, так называемое простое пение, весьма часто исполняется, по-видимому, без всякого размера, т. е. не в двухдольном, трехдольном и т. д. тактах. Но размер в них все-таки есть. В простом пении это обычно размер текста, а в знаменном, киевском и тому подобных распевах — особый несимметричный размер. Его отличие от симметричного размера в следующем: в сочинениях, написанных в симметричном размере, чередуются одинаковые по числу долей такты.

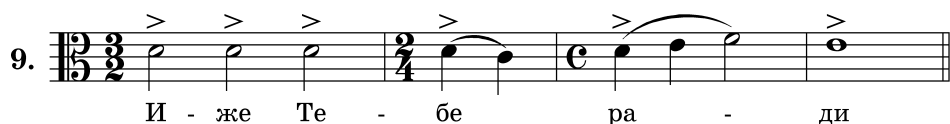
Например, если размер двухдольный, то все такты по две доли. А в сочинениях с несимметричным размером такты неодинаковы. Например, в задостойнике «Сретению Господню» греческого распева

8.

Бо - го - ро - ди - це Де - во у - по - ва - ни - е хри - сти -
 а - ном по - крый со - блю - ди и спа - си и т. д.

Двухдольный такт сменяется трехдольным (на словах *Богородице*); за ним опять двухдольный, дальше снова трехдольный и т. д.

Примечание. В обиходе песнопения всех распевов не разделены на такты. Но, выделяя сильные доли и группируя около них слабые, можно представить себе такое разделение, например

9.  (Догматик 4-го гл.)
И - же Те - бе ра - ди

Из всего сказанного выше вытекает следующее: нет ни одного музыкального произведения, которое не подчинялось бы размеру (симметричному или несимметричному, все равно) и которое можно было бы петь, не соблюдая этого размера. Ибо раз размер не соблюдается, то и музыкальное произведение теряет свою ясность и стройность, отчего слушать и понимать его становится труднее.

УСТРОЙСТВО ТАКТА

Сильные и слабые доли такта имеют в нем определенные места. Обычно сильной бывает первая доля в простых тактах (двухдольном и трехдольном). В сложных* тактах, кроме первой, есть еще и сильные доли, так как каждый простой такт, входя в состав сложного, приносит с собой и сильную долю. Таким образом, в четырехдольном такте, например, сильных долей две — первая и третья.

10. 
четырёхдольный
двухдольный двухдольный

В шестидольном такте, составленном из двух трехдольных, тоже две сильные доли — первая и четвертая.

11. 
шестидольный
трехдольный трехдольный

СИНКОПА


Иногда сильные доли также меняются в только что указанных местах, и там, где должна быть сильная доля, оказывается слабая. Такое перемещение сильной доли на место слабой и наоборот называется **синкопой**. Например, в трехдольном такте первая доля сильная. А в приведенном ниже примере сильной делается вторая — слабая доля, ударение перешло на нее.

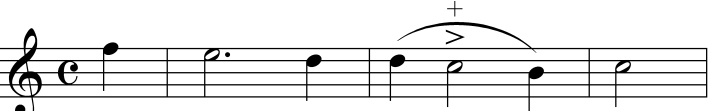
12. 

* Сложными называются такие такты, которые составляются из простых путем соединения нескольких из них в один. Например, четырехдольный такт составляется из двух двухдольных.

Примечание. Ударение здесь переместилось потому, что нота, с которой начинается вторая доля, длиннее той, которая приходится на первую. А из двух нот — короткой и длинной — всегда сильнее звучит длинная.

Вот примеры синкоп.

13.  (Из догматика 1-го гл. знам. расп.)

14.  (Из задостойника на Рождество Богородицы)



ТОЧКА

§ 5. Весьма часто встречается необходимость в изображении таких длительностей, которые известными нам знаками изобразить нельзя. Например, нужно изобразить звук в три удара, как это было не раз в примерах предыдущего параграфа (см. последние такты 2-го примера, первый 7-го и т. д.). Такая длительность изображается там либо половиной (пример 2), либо целой с приставленной к ним с правой стороны точкой.

Точка прибавляет к ноте, у которой стоит, половину ее длительности. Например, половинная с точкой равняется трем ударам ($\overset{\cdot}{\text{p}} = \text{двум ударам} + \overset{\cdot}{\text{p}} : 2 = \text{одному удару};$ всего три).

ЛИГА

Длительность ноты можно также увеличить при помощи **лиги**, или связки (—). Примеры, о которых мы говорили, можно изобразить так:

1.  или 2. 

(4-й пример § 4) (7-й пример отсюда же)

Следовательно, лига, поставленная над несколькими одинаковыми по высоте нотами, связывает их в одну, равную по длительности сумме связанных нот, например:

3. 

— длительность ноты *до* равна семи ударам (4 + 2 + 1).

* Лига, поставленная над неодинаковыми по высоте нотами, указывает только, что эти ноты нужно исполнить связно, без передышки. На скрипке ноты, связанные лигой, исполняются на один смычок.

Название ноты в таких случаях не повторяется, нота называется один раз, а не три, как, например, можно подумать, читая 3-й пример; все его ноты считаются за одну и называются один раз.

ФЕРМАТА

Знак \frown — **фермата** — тоже увеличивает длительность ноты, над или под которой стоит. Увеличение это неопределенное и зависит от вкуса исполнителя.

ПАУЗЫ

§ 6. В духовно-музыкальных сочинениях часто в то время, когда все голоса поют, один какой-либо голос молчит и лишь спустя некоторое время присоединяется к остальным. Например, Херувимская № 7 Бортнянского, написанная для четырех голосов, начинается тремя — альтом, тенором и басом, а дискант вступает лишь во втором такте.

1.

дискант

альт

тенор

бас

И - же

И - же

(Херувимская № 7
Бортнянского)

Для того чтобы это вступление было сделано вовремя, нужно точно указать, сколько времени нужно молчать тому или иному голосу. Знаки, указывающие это, называются **паузами**. Паузы бывают разной длительности, соответствующей различным длительностям нот. Есть пауза, равная четырем ударам и соответствующая целой ноте. Изображается она толстой чертой под четвертой линейкой нотного станца:

2.

Пауза в два удара, равная половинной ноте, изображается такой же чертой над третьей линейкой:

3.

Пауза в один удар, равная четверти, изображается знаком ζ . Пауза, равная восьмой (P), изображается знаком P . Пауза, равная шестнадцатой (P), изображается знаком P и т. д.

4.

Точка, оставленная с правой стороны паузы, имеет то же значение, что и поставленная у ноты, т. е. прибавляет половину длительности.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru