

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

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

Некоторые сведения из творческой биографии

Архимандрит Матфей родился 5 марта 1938 года на Северном Кавказе (Северная Осетия), в семье казаков. В 1959 году окончил Ставропольскую духовную семинарию, затем Московскую духовную академию (1959-1963 гг.) и защитил кандидатскую работу на тему: «Воскресение Христово в изложении русских богослово-апологетов». С 1963 по 1974 гг. архим. Матфей преподаватель МДА и С (Церковный устав, Священное Писание Ветхого и Нового Завета, Литургии и Регентского класса). В 1984 году он был удостоен звания доцента, а через четыре года — профессора. В 2004 году архим. Матфею было присвоено звание заслуженного профессора Московской Духовной Академии и Семинарии. Затем был награжден орденами Святого Креста Иерусалимской Церкви, св. князя Владимира III степени (1968 г.) и II степени (1976 г.), св. князя Даниила Московского III степени, святителя Макария митрополита Московского II степени (2008 г.) Архим. Матфея называют «музыкальной душой» Свято-Троицкой Сергиевой лавры, воспитавший много учеников. Теперь это иереи, протоиереи, архиереи. Один из них, ныне епископ Амвросий Гатчинский и ректор СПД и С говорит: «Как-то на празднике преподобного Сергия он, незадолго до того перенесший тяжелую операцию, после которой нужно было лежать, уже управлял хором. Я к нему подошел, говорю: «Батюшка, ну как же вы так? Вы хотя бы немножко себя жалуете!» А он заплакал: «Как же я не буду в храме на преподобного Сергия!?» ». Об отце Матфее ходят легенды. Но главное в нем, и это касается самого сердца, — преданность Церкви, любовь и равнодушие к людям. Таков был архим. Матфей. Учебный хор МДА и С, долгое время руководимый архимандритом Матфеем продолжает

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

Прием в хор

Прием семинаристов в хор, как обычно, осуществлялся посредством прослушивания певческого голоса и слуха каждого в отдельности, с помощью подыгрывания на музыкальном инструменте — физгармони или рояле. Для этого проигрывались трезвучия, чаще сверху вниз, которые необходимо было чисто спеть. Некоторым, вновь поступившим студентам, особенно тем у кого не было музыкальной подготовки, предлагалось петь трезвучия со словами, чаще, в виде несколько шуточного содержания. Так, вместо нотного названия низходящих звуков трезвучия «Соль — Ми — До» (в До-мажоре) предлагалось петь их со словами, причем сочиненными в данный момент, например: «Я по-ю; Я- пе- вец или Я украинец; Я хо-хол!» и другие. Отдельным кандидатам в хор предлагалось спеть духовное песнопение (тропарь, величание, кондак) или какую-нибудь песню. Результаты прослушивания тут же записывались в журнал. Существовали и «секретные» термины. Например, если студенту сказали, разумеется в виде шутки, что он «пономарь», то на успех можно было не рассчитывать, так как у него не проявлялось достаточных музыкальных и вокальных данных. Разумеется, что предпочтение отдавалось тем, у кого были яркие музыкальные и певческие данные и, конечно же, соответствующий уровень «духовности», или, как говорят, «оцерковленности» и любви к избранному делу. По свидетельству выпускников МДА и С архим. Матфей иногда брал в хор студентов «невзрачных» в голосовом и музыкальном отношении. Богатейшая интуиция и практический опыт позволяли ему почувствовать и правильно разгадать «скрытые» резервы и возможности будущего певца-солиста, хориста, а также дьякона и священника. Кроме того, архим. Матфей, помимо голосовых и музыкальных данных, учитывал еще и духовную сторону того или иного кандидата в хор.

Работа с хором.

Распевание

Распевание строилось, в основном, таким образом, чтобы настроить хор на высокую, интонационно чистую позицию звука. В основном, использовались распевки на слогосочетания резонативных гласных и сонорных согласных. По свидетельству хормейстера Геннадия Н., работавшего в данном хоре вторым регентом архим. Матфей (или «батя», как вежливо называли архим. Матфея семинаристы) часто практиковал пение закрытым ртом, на М, но любимым слогом для настройки хора на высокую или «близкую» позицию звукообразования был слог «ЗНИ». А данное слогосочетание, как мы знаем из пения, физиологически и акустически настраивает голос хориста на активное головное резонирование и способствует чистоте звуковысотной интонации. В последние годы архим. Матфей распевал хор не на хоровых упражнениях, а на отрывках из знакомых произведений, модулируя их в различные тональности и при этом строго следя за чистотой интонации и техникой пения.

Вокальная работа в хоре.

Певческое дыхание и звукообразование

Дыхание в хоре использовалось, в основном, нижнедиафрагматическое, то есть, вдох в область живота, и нижних ребер, создавая этим ощущения «воздушного пояса». Причем архим. Матфей дыхание советовал брать и держать так, чтобы, просунув палец между ремнем и животом, его трудно было бы вытащить. Некоторым учащимся предлагалось носить бандаж, чтобы выработать правильное ощущение дыхательных мышц, наталкивающих на дыхательную опору звука. Этот прием, как известно, практиковал русский певец Ф. И. Шаляпин, позже итальянский певец и педагог Дж. Барра при обучении своих учеников.

Звукообразование

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

бранно и интонационно чисто. Второй прием, используемый арх. Матфеем при формировании звука, — это умеренное и даже незначительное открытие рта при активном посыле дыхания. В результате этого звук хорошо попадает в верхние резонаторы («маску») округляется, прикрывается и держится в необходимом тоне. Этому принципа придерживался архим. Матфей и тогда, когда он работал не только со смешанным, но и с женским хором. Осанка во время пения требовалась ровная и даже с элементами небольшого наклона головы вперед и вниз, особенно при взятии верхних звуков. В связи с этим применялись соответствующие термины: «пой на себя» или «бери звук на себя»; «рот сильно не открывать, переход от ноты к ноте делать сглажено, мягко». Отдельным певцам, особенно с низкими и крепкими голосами (чаще альтам, басам) рекомендовалось открывать рот вертикально, напоминая цифру восемь. Это прием, как мы знаем из опыта вокального педагога Дж Бара, увеличивает резонанс звука и улучшает его интонацию.

Разучивание и работа над произведениями

На репетиции весь репертуар исполнялся в пол голоса. Перед разучиванием произведения всегда был рассказ о нем, будто это тропарь, стихира или духовный концерт. Истории той или иной стихире арх. Матфей мог уделить 8-10 минут и больше. При работе над произведением акцент чаще ставился на трудные места. Более легким местам текста внимание уделялось меньше, так как они осваивались непроизвольно, без особого труда. Особое внимание отводилось навыку освоения цепного дыхания, над которыми работа велась всем хором по партиям и с каждым певцом индивидуально. Как правило, в целях проверки знания хоровой партии часто практиковался индивидуальный опрос, причем прямо на занятиях хора. Для этого хорист садился в кресло или, стоя пел свою хоровую партию и получал соответствующие указания: о правильности формирования звука, о манере пения, о дыхании и т. д.

В качестве музыкального инструмента на занятиях хора использовалась физгармонь. Этот вид музыкального инструмента, как мы знаем, практиковали на хоровых занятиях и другие известные дирижеры и регенты: К. К. Пигров, Д. С. Загребский, Н. М. Данилин и др. Преимущество физгармони перед роялем в том, что, она, по звучанию, приближается к органу и, тем самым, напоминает звучание певческого голоса. Орган, как известно, может имитировать не только флейту, гобой, но и целые оркестровые группы, напоминающие хоровое звучание. Происходит это за счет специальной конструкции инструмента, где каждая клавиша со-

единена с несколькими десятками, а в большом органе даже сотнями труб, которые издают звуки одинаковой высоты, но разной тембральной окраски. В физгармони, разумеется, тембровые возможности значительно меньше в сравнении с органом. Однако, своим тембральным звучанием физгармонь непроизвольно влияет на выработку «органной хорошей звучности», и, тем самым, способствует скорейшему достижению чистоты строя и ансамбля. Поэтому физгармонь некоторые педагоги используют не только на хоре, но и на сольфеджио.

Задавание тона

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

Динамика и нюансировка в хоре

В церковных Богослужениях и на концертах духовной музыки в хоре использовались крайние нюансы от двух, трех пиано до мощного форте. Особенно умело применялись внезапные переходы от форте к пиано. Используемый метод перекликается с высказыванием известного дирижера А. Пазовского, который в своей книге «Записки дирижера» писал: «Исполнение начинается лишь с того момента, когда начинают придавать должное значение различию между fortissimo и forte, forte и mezzo forte, mezzo forte и piano, piano и pianissimo.»¹ Нам неоднократно приходилось наблюдать мастерское использование арх. Матфеем контрастной динамики. Особенно впечатляет использование данного приема при слушании руководимого им мужского хора, но не в звуковой записи, а в живом исполнении.

Строй и ансамбль

Работа над строем и ансамблем осуществлялась с помощью приемов и методов, которые мы называли «произвольнонепроизвольными» (см. ниже). Арх. Матфей почти никогда не говорил о пении трудных интервалов, секунд терций и т. п. Он пытался больше петь (впевать) произведения в оригинальной тональности и на небольшой силе звука, примерно на нюансе *mp-mf*. На концерте и праздничных богослужениях, как это делали и другие дирижеры, практиковались более высокие тональности (см. ниже «Тональный метод»). Так же в целях поддержания чистоты строя и ансамбля, арх. Матфей требовал от хористов постоянного повышения звука, а особенно концов фраз. Для поддержания чистоты звуковысотной интонации использовались вокальные приемы и методы, а также метод «шаржированного показа». Так, когда интонация не чистая, архим. Матфей просил поменять манеру звукообразования, положение корпуса и сделать наклон головы вперед и вниз, расслабиться, освободить окологортанные мышцы. Также, в целях улучшения дикции и звуковысотной интонации, архим. Матфей требовал от певцов не подменять звучание гласных, особенно «У» на «О», чтобы звучало например, Господи помилуй, а не гюмилой и т. п.

Индивидуальная работа

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

Репертуар хора

Репертуар хора составляли произведения различных авторов. У архим. Матфея имеется много своих прекрасных хоровых обработок, которые пока не опубликованы, но постоянно исполнялись руководимым им хором. Репертуарная «стратегия» хора выстраивалась таким образом, что Расстановка певцов в хоре Смешанный хор Тенора Басы Сопрано Альты Тенора I Тенора II Мужской хор Басы Баритоны Репертуар хора 145 бы на большие праздники произведения хора не повторялись. Следовательно, на каждый двенадесятый праздник были отобраны и закреплены отдельные произведения: «Херувимская песнь», «Милость мира» и т. д. Повтор их возможен, но на этот, же двенадесятый праздник ровно через год. У арх. Матфея были любимые композиторы, произведения которых он часто исполнял. Среди них П. Г. Чесноков, А. Л. Ведель, Д. С. Бортнянский. Особенно нравился арх. Матфею «Херувимская песнь» В. К. Калининкова из-за ее голосоведения и дублирования голосов. Среди специальных приемов и методов, применяемых архим. Матфеем, есть и те, которые непроизвольно действовали на процесс обучения, на рост каждого обучающегося в отдельности. Здесь можно выделить так называемый метод «шаржированного показа», практиковавшегося некоторыми педагогами, например, выдающимся скрипачом, профессором Д. Ойстрахом и др. Данный метод могут применять не все, а более опытные специалисты, владеющие техникой показа, позволяющей имитировать характерные недостатки того или иного учащегося (звучание, голоса, сценического поведения во время пения и т. п.), и владеть навыком правильного показа. По свидетельству студентов-семинаристов, методом шаржированного показа архим. Матфей пользовался постоянно как на репетициях, так и во время выступлений и богослужений. То есть, копируется или напоминает неправильная осанка во время пения (и тут же дается подсказка как нужно хористу сидеть или стоять правильно), открытие рта, вялая подача звука и т. п. Как правило, такие замечания были очень точные, правдивые и тем самым сильно действовали даже на самого пассивного певца хора, побуждая его к скорейшему исправлению.

Заключение и выводы

В данной главе мы попытались обобщить практический опыт наиболее известных дирижеров и регентов церковного хора. В музыкальной педагогике, включая дирижирование и вокал, не может и не должно быть, как мы знаем, единой и обязательной методики для всех. У одного она приводит к прекрасному результату, у другого может при-

вести к неудаче. Поэтому, при ознакомлении с методами работы других специалистов будущие и начинающие руководители хора могут творчески заимствовать некоторые их приемы и методы работы или вовсе к ним не прислушиваться. Однако, практика показывает, что правы те специалисты, которые стараются извлечь для себя то, что может быть ассимилировано с пользой для дела. Поэтому, как говорят, отдельные педагоги-практики, то, что в себе истинно, закаляется в огне чужой мысли, то, что ложно, — сгорает. В связи с вышеизложенным можно сделать следующие выводы:— искусство церковного и светского хорового пения тесно взаимосвязано и постоянно развивается, совершенствуется, как в области техники дирижирования, так и в улучшении хоровой звучности, и, в особенности, в разработке приемов и методов по совершенствованию строя и ансамбля;— изучение опыта работы известных дирижеров и регентов П. Г. Чеснокова и К. К. Пигрова, а в последнее время архим. Матфея (Мормыля) показывает, что каждый из них привнес свою весомую лепту в хоровую педагогику и исполнительство. Их можно считать реформаторами искусства хорового пения;— дальнейшее развитие и совершенствование хорового дела, связано с вопросами совершенствования хорового звучания через строй и ансамбль. Если в «допигровский период» главным элементом хоровой звучности считался ансамбль (П. Г. Чесноков), а затем строй, то после учения Пигрова и триумфальных выступлений руководимого им хора и его учеников стали считать главным строй, а затем ансамбль;— для начинающего дирижера или регента важно не только знать, но и учиться применять ранее накопленный опыт работы с хором с учетом последних технологических достижений в этой области;— каждый начинающий руководитель хора, опираясь на опыт прошлого, должен стремиться выработать свою методическую самостоятельность и технологию работы с хором. Это нужно не только для других, но для самосовершенствования его самого как перспективного специалиста. Церковное и светское хоровое пение тесно взаимосвязано. Многие руководители хоров были, в свое время, (одновременно или последовательно) регентами церковных и дирижерами светских хоров, умело, при этом, совмещая и обогащая эти виды исполнительской деятельности. Все это мы пытались учитывать при обобщении опыта этих специалистов в разное время.