

Пузыревский Алексей Ильич

**Методические заметки по
преподаванию пения в народных
школах: учебное пособие для
учителей церковно-приходских
школ**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 37-053.2
ББК 74.27я7
А47

А47 **Алексей Ильич П.**
Методические заметки по преподаванию пения в народных школах: учебное пособие
для учителей церковно-приходских школ / Пузыревский Алексей Ильич – М.: Книга
по Требованию, 2024. – 66 с.

ISBN 978-5-519-79852-5

ISBN 978-5-519-79852-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Настоящія методическія замѣтки къ программамъ церковно-приходскихъ школъ, имѣя въ виду нужды школы и учителя, главнымъ образомъ и посвящаются нѣкоторымъ болѣе существеннымъ вопросамъ методики. Вопросы эти:

1) Общеобразовательное значеніе пѣнія.

2) Нормальный курсъ церковно-приходской школы: его цѣлесообразность и общедоступность.

3) Знанія, какихъ можетъ потребовать выполненіе такого курса отъ учителя.

4) Обзоръ метода преподаванія пѣнія въ церковно-приходской школѣ, согласно утвержденнымъ программамъ.

1. Общеобразовательное значеніе пѣнія.

Общеобразовательное значеніе правильно поставленнаго школьнаго пѣнія давно подтверждено авторитетомъ иностранныхъ и русскихъ педагоговъ и примѣромъ западно-европейской школы^{*)}.

Исторія даетъ цѣлый рядъ подтвержденій того, что пѣніе съ давнихъ временъ входитъ въ общеобразовательный курсъ. На Руси школьное преподаваніе пѣнія цѣнилось весьма высоко. Еще при Ярославѣ мудромъ были школы, въ которыхъ обучались церковному пѣнію на ряду съ грамотой, и хотя преподаваніе его не преслѣдовало одни только общеобразовательныя цѣли настолько, насколько признано это теперь, а имѣло въ виду и недостатокъ образованныхъ пѣвцовъ въ церковныхъ хорахъ, тѣмъ не менѣе богослужебное, а также дежественное пѣніе было въ тѣ времена гораздо болѣе общимъ достояніемъ, чѣмъ теперь; тогда пѣли и князья, и бояре, и народъ, — и пѣли сознательно, зная основы пѣвческой науки, которая усваивалась несравненно съ большимъ трудомъ, такъ какъ по своей обработкѣ не достигла еще

*) Весьма много интереснаго и полезнаго въ музыкально-педагогическомъ отношеніи заключается въ сочиненіи С. Н. Миропольскаго: *О музыкальномъ образованіи народа въ Россіи и западной Европѣ...* Изд. 2-е. 1881 г. Цѣна 1 р. 50 коп. Въ этомъ сочиненіи, кромѣ интересныхъ историческихъ и методическихъ свѣдѣній по вопросу о современномъ состояніи пѣнія, учитель найдетъ довольно обширный обзоръ (болѣе 200 названій) русскихъ и иностранныхъ руководствъ, учебниковъ и пособій для начальнаго преподаванія пѣнія, съ краткимъ разборомъ каждаго изъ нихъ, съ указаніемъ цѣны и мѣста изданія.

того совершенства и относительной простоты, какими отличается въ наше время *).

На западѣ воспитательное значеніе пѣнія сознавалось всѣми народами и замѣчательными представителями ума съ самыхъ давнихъ поръ. Знаменитый швейцарскій педагогъ Песталоцци († 1827) настолько сознавалъ значеніе школьнаго пѣнія и указывалъ на него своимъ сотрудникамъ и ученикамъ, что съ его времени начинаютъ усердно и съ успѣхомъ научно обрабатывать методику и принимаются за это дѣло глубоко изучившіе музыку педагоги. Изъ ряда извѣстныхъ русскихъ ученыхъ и писателей отмѣтимъ П. Г. Рѣдкина **), который прямо указываетъ на педагогическое значеніе пѣнія, какъ средства, воспитывающаго чувство.

Хотя насъ особенно долженъ интересовать вопросъ о значеніи *церковнаго пѣнія*, но прежде, чѣмъ перейти къ нему, посмотримъ на всѣ полезныя стороны школьнаго пѣнія вообще, которыя заключаются и въ церковномъ, имѣющемъ еще и свои исключительныя преимущества. Для этого предварительно ознакомимся съ значеніемъ каждаго изъ элементовъ, входящихъ въ составъ пѣнія, т. е. *мелодіи* и *ритма*, *гармоніи* и *выразительности*.

Музыка и пѣніе заключаютъ въ себѣ два *главныхъ элемента*—*мелодію* и *ритмъ*, которые находятся между собою въ неразрывной связи, т. е. одинъ безъ другаго почти немислимы: говоря о мелодіи, непременно подразумеваютъ и ритмъ, а въ понятіи ритмъ только въ нѣкоторыхъ слу-

*) Съ основами древне-пѣвческой науки, съ ея сложностью и запутанностью можно познакомиться по сочиненіямъ Д. В. Разумовскаго 1) *Церковное пѣніе въ Россіи*. Три вып. Москва. 1869 г. Цѣна 4 р. 50 к. и 2) *Богослужебное пѣніе православной греко-россійской Церкви*. I. Теорія и практика церковнаго пѣнія. Москва. 1886 г. Цѣна 3 р.; а также много интереснаго заключается въ прибавленіяхъ З. Дурова къ русскому переводу *Руководства къ изученію исторіи музыки*. Ар. фопъ-Доммера. Москва. 1886 г. Цѣна 4 р.

**) Петръ Григорьевичъ Рѣдкинъ, скончавшійся въ мартѣ 1891 г., былъ однимъ изъ учредителей *Педагогическаго Общества* въ С.-Петербургѣ, дѣйствовавшаго въ 60-хъ годахъ, очень много писалъ по педагогикѣ и издавалъ журналъ: „Библіотека для воспитанія“, которымъ составилъ себѣ почтенное имя педагога. Въ 70-хъ годахъ былъ профессоромъ С.-Петербургскаго университета, а послѣ ректоромъ его. Какъ ученый юристъ и педагогъ, онъ принадлежалъ къ числу выдающихся русскихъ дѣятелей.

чаяхъ можетъ отсутствовать, и то условно, представленіе о мелодіи.

Мелодія безъ ритма сводится къ простому послѣдованію ряда звуковъ равной между собою продолжительности и терять всякое музыкальное значеніе. Ритмъ безъ мелодіи—это повтореніе одного и того же звука, но при различныхъ продолжительностяхъ его, т. е. то, что получается на однихъ ударныхъ инструментахъ—бубнахъ, барабанахъ и т. п., которые имѣютъ свое значеніе только тогда, когда усиливаютъ ритмъ мелодіи, исполняемой въ это время другими инструментами.

Музыкальное впечатлѣніе ритмованной мелодіи усиливается а) *гармоническимъ сопровожденіемъ*, т. е. одновременнымъ сочетаніемъ нѣсколькихъ, различныхъ по высотѣ, звуковъ, составляющихъ аккорды, которые, слѣдуя одинъ за другимъ, сопровождаютъ мелодію, и б) *выразительностью*, пользующейся смѣною сильно звучащихъ тоновъ со слабыми звуками, что составляетъ элементъ *динамическій*. Но для выраженія имѣетъ еще большее значеніе *замедленіе* и *ускореніе* движенія мелодіи.

Разсмотримъ каждый изъ этихъ элементовъ только по отношенію къ вокальной музыкѣ—къ пѣнію.

Мелодія, или *напѣвъ* въ вокальной музыкѣ неразрывно связана съ текстомъ. Какъ въ рѣчи участвуютъ долгіе и короткіе слоги, произносимые медленно или быстро, такъ и въ напѣвахъ звуки, слѣдующіе одинъ за другимъ, бываютъ различной продолжительности. Тотъ или другой порядокъ послѣдованія долгихъ и короткихъ звуковъ и взаимное отношеніе этихъ различныхъ продолжительностей, составляющіе собственную (индивидуальную) принадлежность каждой данной мелодіи и отличающіе ее отъ всѣхъ другихъ мелодій, составляютъ ея *ритмъ*. Если преобладаютъ короткіе звуки, то характеръ ритма мелодіи будетъ болѣе подвижной, болѣе жизненный; отъ преобладанія протяжныхъ звуковъ онъ становится болѣе медленнымъ, спокойнымъ, менѣе оживленнымъ. Ритмъ весьма сильно вліяетъ на слушающаго, вызывая въ немъ самомъ соответствующую степень оживленности или сдержанности.

Кромѣ ритма, въ мелодіи участвуютъ еще *метръ*, под-

чиняющій ритмическое движеніе какому-нибудь *равномерному дѣленію*. Такимъ образомъ, каждая мелодія распадается на равныя частицы, т. е. суставы, непрерывно слѣдующіе одинъ за другимъ и называемые *тактами*. Каждый тактъ въ свою очередь подраздѣляется на равныя между собою доли. Число долей въ тактѣ (ихъ бываетъ 2, 3, 4, 6, 9, 12 и рѣже 5 или 7) составляютъ его *размѣръ*. Доли такта при совмѣстномъ пѣніи отсчитываются обыкновенно равномернымъ движеніемъ руки—*дирижированіемъ*.

Такая суставчатость мелодіи способствуетъ болѣе легкому усвоенію ея, такъ какъ даетъ возможность обнимать ее не сразу, а по частямъ, и кромѣ того устанавливаетъ извѣстный порядокъ—*симметрію* въ ея строеніи, отъ чего такой метръ и называется *симметричнымъ*.

Подраздѣленіемъ мелодіи на такты, а тактовъ на доли еще не исчерпывается ея дѣлимость: каждая доля такта можетъ въ свою очередь дѣлиться на болѣе мелкія продолжительности, при чемъ порядокъ въ этомъ дѣленіи становится уже болѣе условнымъ, менѣе правильнымъ и сглаживается однообразіе метрическаго дѣленія. Необходимо только, чтобы сумма всѣхъ частицъ, на которыя подраздѣляются доли такта, равнялась его размѣру. Вотъ тутъ именно и сливаются области *ритма* и *метра*, и поэтому въ современной музыкѣ въ понятіи *ритмъ* (не совсѣмъ вѣрно) совмѣщаютъ и *метръ*.

Церковныя старинныя мелодіи не подчиняются правильному метру, не распадаются на равныя между собою такты, а состоятъ изъ сочетаній мелодическихъ отрывковъ различной величины; величина ихъ зависитъ отъ предложений, фразъ, а иногда отдѣльныхъ словъ текста, которымъ они соотвѣтствуютъ и съ которыми находятся въ неразрывной связи. Такое построение мелодіи дѣлаетъ ритмъ ея неметричнымъ или несимметричнымъ *). Запоминанію мелодій несимметричныхъ помогаетъ знаніе подписаннаго подъ ними текста. Этой особенностью учителю придется часто пользоваться.

*) А. Θ. Львовъ, извѣстный духовный композиторъ и знаменитый авторъ гимна „Боже, Царя храни“ написалъ интересное изслѣдованіе: „О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ въ нашемъ церковномъ пѣніи“. Спб. 1853 г.

У христіанъ первыхъ вѣковъ мелодія была въ тѣснѣйшей связи съ сопровождающимъ ее словомъ, въ полной зависимости отъ него и обыкновенно сочинялась одновременно съ нимъ, играя роль не болѣе, какъ средства, усиливающего вліяніе рѣчи и подражая, вслѣдствіе этого, естественной интонаціи (повышеніямъ и пониженіямъ) голоса, какою пользуются обыкновенно при простомъ чтеніи или разговорѣ. Словомъ, пѣніе древнихъ представляло скорѣе декламацію на-распѣвъ, чѣмъ пѣніе въ нашемъ смыслѣ слова, въ которомъ мелодія пріобрѣла уже большую самостоятельность. Многіе ученые пришли къ заключенію, что пѣніе—это есть художественное подражаніе крику, воплю, возгласу и различнымъ другимъ, такимъ же внѣшнимъ, естественнымъ средствамъ, къ которымъ прибѣгаетъ человѣкъ для выраженія своего внутренняго душевнаго настроенія. Вникая на опытъ глубже въ этотъ вопросъ, не трудно замѣтить, что въ музыкѣ композиторъ дѣйствительно пользуется тѣми же средствами, облекая ихъ въ форму искусства, а именно: волненіе, напр., выражается быстрымъ движеніемъ, величественное настроеніе—медленнымъ, плавнымъ движеніемъ, безъ рѣзкихъ переходовъ отъ высокихъ звуковъ къ низкимъ и т. п.

Вотъ почему мелодія должна считаться музыкальной рѣчью, музыкальнымъ выраженіемъ мысли, особенно, если она неразрывно слита съ текстомъ, какъ въ нашемъ церковномъ пѣніи. Мелодія составляетъ главное содержаніе всякаго музыкальнаго произведенія, и ею одною удовлетворялись древніе христіане, у которыхъ существовало почти исключительно пѣніе унисонное, т. е. исполненіе одной и той же мелодіи всѣми участвующими въ хорѣ.

Первенствующая роль мелодіи подтверждается еще тѣмъ простымъ фактомъ, что, желая напимѣръ возобновить въ памяти слышанное многоголосное сочиненіе, мы всегда стараемся вспомнить его мелодію, располагаемую обыкновенно въ верхнемъ голосѣ (дискантъ или тенорѣ). Наконецъ, всякій пѣвчій (теноръ, басъ или альтъ) вѣрно поетъ свою партію только тогда, когда ясно слышитъ верхнюю мелодію и исполняетъ вѣрно интерваллыныя отношенія своей партіи къ этой послѣдней. Поэтому, сопровождающіе голоса, т. е.

альты, басы, тенора или басы и вторые тенора (въ мужскомъ хорѣ) часто помнятъ если не всю, то большими отрывками, партію самаго верхняго голоса, т. е. мелодію, хотя бы они и не разучивали ее; наоборотъ; верхніе голоса (дисканты или первые тенора) почти никогда не знаютъ напѣвовъ побочныхъ партій, которыя составляютъ для нихъ только придатокъ.

Мелодія, играющая первенствующую роль въ сочиненіи, является поэтому наиболее легко усвоиваемымъ элементомъ въ пѣніи: дѣти безъ труда запоминаютъ несложные напѣвы, особенно, если они съ текстомъ; не нужно особаго навыка для того, чтобы пѣть въ хорѣ верхнюю партію, и, наоборотъ, исполненіе сопровождающихъ голосовъ требуетъ извѣстной привычки. Поэтому пѣніе мелодическое, одnogолосное или вѣрнѣе унисонное и съ точки зрѣнія исторической послѣдовательности, и со стороны дидактической должно составлять *первую ступень обученія*.

Изученіе одной мелодіи, и главнымъ образомъ по слуху, вызываетъ дѣятельность этого слуха, музыкальной памяти и чувства мѣры, заставляя вѣрно выполнять метръ и ритмъ, но до нѣкоторой степени нуждается и въ музыкальномъ воображеніи, большее развитіе котораго уже прямо необходимо при многоголосномъ пѣніи.

При пѣніи мелодіи вниманіе поющаго слѣдуетъ: а) за вѣрнымъ ходомъ голоса на извѣстные интерваллы и б) за ритмомъ. Поэтому, при выборѣ мелодическихъ примѣровъ постепенной трудности, нужно помнить слѣдующее: 1) самыя легкія мелодіи тѣ, въ которыхъ нѣтъ широкихъ интервалловъ (не болѣе 2 или 3), и ритмъ очень простъ; 2) слѣдующая степень трудности—при такихъ же простыхъ интервалльных отношеніяхъ—болѣе сложный ритмъ и 3) при болѣе сложномъ ритмѣ—болѣе широкіе интерваллы. Усложнять сначала ритмъ, а не интерваллы удобнѣе потому, что ритмическія трудности даются легче интервалльных *).

*) Нѣкоторые старинныя методики предлагаютъ упражнять дѣтей сначала въ одномъ *ритмѣ*, который просто выстукивается, а затѣмъ отдѣльно въ пѣніи интервалловъ безъ участія ритма. Когда достигаются извѣстные знанія (требующія иногда значительнаго времени) въ томъ и другомъ, то ритмъ соединяется съ интерваллами, и получается то, что мы называемъ мелодіей. Но врядъ ли

Гармонія—это созвучіе двухъ или нѣсколькихъ звуковъ. Два звука, звучащіе одновременно, образуютъ двухголосный интерваллъ, или *двоезвучіе*. Три, четыре и болѣе звука составляютъ *основныя аккорды*, или *ихъ обращенія*. Обращенія заключаютъ въ себѣ звуки своего основного аккорда, но въ другомъ порядкѣ послѣдованія. Самый низкій звукъ основного аккорда называется его *основнымъ тономъ*. Въ обращеніяхъ основной тонъ находится не въ нижнемъ голосѣ, а въ одномъ изъ верхнихъ. Напр. *основной аккордъ*—*соль-си-ре-фа*. *Его обращенія*: 1) *си-соль-ре-фа*; 2) *ре-фа-соль-си*; 3) *фа-соль-ре-си* и т. п.

Акустика доказала, что всякій звукъ сопровождается звучаніемъ цѣлаго ряда выше его лежащихъ звуковъ, которые входятъ въ его составъ и, вслѣдствіе различныхъ условий, слышатся вмѣстѣ съ нимъ болѣе или менѣе ясно.

Эти сопровождающіе, составные звуки называются *привзвучами*, или *обертонами* (т. е. тонами, лежащими выше). Простымъ ухомъ различить обертоны очень трудно, но при помощи акустическихъ аппаратовъ и даже на обыкновенномъ фортепіано этотъ законъ подтверждается до очевидности *).

можно одобрить такое химическое разложеніе мелодіи на элементы и изученіе каждаго изъ нихъ отдѣльно, принимая въ соображеніе неразрывность ритма съ интервалами. Да, наконецъ, при выборѣ упражненій, всегда можно соблюсти такую строгую постепенность, сохраняя въ нихъ участіе и ритма и интервалловъ, что они, не переставая быть настоящими мелодіями, будутъ представлять незамѣтно увеличивающуюся трудность. Для церковнаго пѣнія, въ виду предложенной программы и несимметричнаго ритма самыхъ мелодій, такой методъ не можетъ имѣть рѣшительно никакого значенія.

*) Главные привзвучи это—*октава* даннаго звука, его *квинта* черезъ октаву (т. е. 12 ступень,) *большая терція* черезъ двѣ октавы (т. е. 17-я ступень). Намѣтивъ на фортепіано какой-нибудь звукъ, напр. *до*, нужно прижать одновременно клавиши (не ударя ихъ, а только для освобожденія струнъ отъ нажимающихъ подушечекъ) слѣдующихъ звуковъ отъ этого *до*: 1) его октаву, т. е. также *до*, 2) за этимъ вторымъ *до* нажать *соль* и 3) за *соль* взять *ми*. Затѣмъ, держа нажатыми верхніи *до*, *соль*, *ми*, ударить отрывисто, но сильно одно нижнее *до*. По мѣрѣ того, какъ звукъ отъ удареннаго клавиша будетъ утихать, мы все яснѣе и яснѣе будемъ слышать весь аккордъ открытыхъ струнъ, который придутъ въ колебаніе сами собою отъ звучанія нижняго тона. Если взять звуки не въ такомъ отношеніи, то подобнаго явленія не произойдетъ. Ясно, что звуки, соотвѣтствующіе освобожденнымъ (нажатіемъ клавишъ) струнамъ, заключаются во всякомъ нижнемъ звукѣ.

Аккордъ — это и есть именно не случайное сочетаніе какихъ-нибудь звуковъ, а одновременное звучаніе основного тона съ его главными (болѣе ясными) призвуками; причемъ эти послѣдніе, входя въ составъ аккорда, не обязательно должны находиться выше своего основного тона, а могутъ лежать и ниже его, а также звучать не слабѣе основного тона, а въ одной съ нимъ силѣ, такъ какъ поются такими же голосами. Поэтому гармоническое сопровожденіе есть ничто иное, какъ усиленіе призвуковъ тѣхъ тоновъ, которые входятъ въ составъ мелодіи. Впрочемъ, не всѣ звуки, составляющіе мелодію, бываютъ основными тонами аккордовъ, сопровождающихъ эту мелодію: въ самой мелодіи между основными тонами заключаются и призвуки. Во всякомъ случаѣ гармонія, соотвѣтствующая данной мелодіи, находится въ ней самой, и въ сущности правильно гармонизовать — это значить уметь чувствовать призвуки и основные тоны аккордовъ, которые указываетъ мелодія. Отсюда ясно, что гармонія составляетъ только *выясненіе мелодіи, усиленіе ея вліянія*.

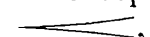
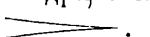
Такъ какъ призвуки, а слѣдовательно и гармонія, суть явленія природы звука, доказанныя и подтвержденные физикой, то можно согласиться, что всякій человѣческій слухъ, воспринимая извѣстную мелодію (безъ гармоніи), инстинктивно чувствуетъ естественную, правильную гармонію, скрытую въ этой мелодіи или по крайней мѣрѣ болѣе ясные призвуки (октавы, квинты и терціи), составляющіе болѣе употребительныя гармоническія сочетанія. Это предположеніе подтверждается еще и тѣмъ простымъ примѣромъ, что всякій, даже совершенно не посвященный въ знанія музыки, всегда чувствуетъ невѣрный аккордъ, называя его фальшивымъ, а это бываетъ именно тогда, когда въ аккордѣ звучать тоны, не соотвѣтствующіе призвукамъ, указываемымъ въ данный моментъ мелодіею.

Исторія также подтверждаетъ, что люди обладаютъ врожденнымъ чувствомъ гармоніи, и что различныя аккордовые сочетанія, извѣстныя въ наше время, открыты болѣе чутѣмъ, чѣмъ на основаніи научныхъ данныхъ; многія изъ этихъ сочетаній подтверждены наукой значительно послѣ того, какъ вошли уже во всеобщее употребленіе.

Гармоническій элементъ вызываетъ дѣятельность музыкальнаго воображенія, или *тональнаго чувства*, какъ обыкновенно его называютъ, при помощи котораго только и возможно воспріятіе отношеній нѣсколькихъ одновременно звучащихъ ступеней. При совмѣстномъ пѣніи свобода, возможная при пѣніи унисонномъ, нарушается зависимостью исполняемой мелодіи отъ той, съ которой она звучитъ одновременно и находится въ зависимомъ отношеніи. Вѣрно исполнять эти отношенія только и возможно при развитомъ тональномъ чувствѣ. Слѣдовательно, гармоническое пѣніе составляетъ вторую ступень обученія.

Но тѣ же самыя отношенія звуковъ, которыя въ гармоническомъ пѣніи являются, какъ созвучія одновременныя, участвуютъ и въ мелодіи, какъ интерваллы, тоны которыхъ звучатъ послѣдовательно одинъ за другимъ. Такимъ образомъ пѣніе мелодическое, унисонное является подготовительнымъ средствомъ къ пѣнію гармоническому, хоровому, но въ то же время и само нуждается въ многоголосныхъ (отъ двухъ до трехъ голосовъ) совмѣстныхъ упражненіяхъ, развивающихъ тональное чувство, нужное, какъ выше было замѣчено, до нѣкоторой степени и для него. Дѣйствительно, чтобы слѣть ступени, составляющія извѣстный интерваллъ и слѣдующія одна за другою (какъ это именно и бываетъ въ мелодіи), необходимо, при пѣніи одной ступени, вѣрно себѣ представить другую, слѣдующую за нею, а это доступно только тональному чувству. Слѣдовательно, введеніе двухъ и многоголоснаго элемента, т. е. гармоніи, необходимо и для унисоннаго пѣнія, но не какъ элемента самостоятельнаго, т. е. не хорового исполненія хотя бы самыхъ легкихъ пьесъ, а только какъ ряда извѣстныхъ упражненій.

Выразительность въ музыкѣ и пѣніи, достигаемая усиленіемъ и ослабленіемъ звука, ускореніемъ и замедленіемъ движенія, указывается сочинителемъ по его желанію. Для этого пользуются различными *итальянскими терминами* и обозначеніями. Болѣе употребительные изъ нихъ слѣдующіе: *f*, т. е. *forte* (форте—громко, сильно); *ff*—*fortissimo* (фортиссимо—сильнѣе, громче чѣмъ *forte*); *p*—*piano* (піано—слабо); *pp*—*pianissimo* (піаниссимо—слабѣе піано); *sf*—*sforzato*, или *sforzando* (сфорцандо—относится всегда къ

одному звуку, который требуется спѣть съ особымъ удареніемъ). *Переходныя степени*: *dim.*—*diminuendo* (димиуэндо—ослабляя, какъ переходъ отъ *f* къ *p* или отъ *p* къ *pp*, или отъ *ff* къ *f*); *cresc.*—*crescendo* (крешендо—усиливая—значеніе обратное *dim.*) и др.; *cresc.* обозначается еще знакомъ , а *dim.*—. *Accel.*—*accelerando* (ачелерандо—ускоряя движеніе, а слѣдовательно и счетъ такта); *rit.*—*ritenuto* (ритенуто—задерживая движеніе); *ritard.*—*ritardando* (запаздывая по счету, т. е. также затягивая движеніе); *legato* (легато—плавно, пѣть протягивая звуки до послѣдней крайности и какъ бы вливая одинъ въ другой); *legato* иногда обозначается скобкою, растянутой надъ всѣмъ мѣстомъ мелодіи, которое нужно пѣть плавно.

Выраженіе, вводя изящество и виѣшнее разнообразіе въ пѣніе, требуетъ уже извѣстной свободы и умѣнья владѣть своимъ голосомъ, т. е. заставлять его подчиняться извѣстнымъ требованіямъ.

Въ церковномъ пѣніи выраженіе возможно только въ той степени, въ какой это допускаетъ возвышенность и молитвенность церковныхъ пѣснопѣній. Злоупотребленіе этимъ элементомъ, такъ часто допускаемое въ нашихъ церковныхъ хорахъ и доходящее не рѣдко до нарушенія соотвѣтствія его самому характеру богослуженія, не можетъ быть одобряемо ни въ какой мѣрѣ, а въ хорахъ съ участіемъ школы учитель долженъ совершенно его изгонять, для того, чтобы дѣти и не подозрѣвали о возможности примѣнять къ богослужебному пѣнію совершенно чуждые ему виѣшніе эффекты, болѣе приличные свѣтской музыкѣ. Самая лучшая въ церковномъ пѣніи выразительность состоитъ въ *ясномъ, выразительномъ во всѣхъ голосахъ произношеніи текста*, съ вѣрными удареніями. Величественность впечатлѣнія зависитъ не только отъ пользованія разными искусственными приѣмами, а также не отъ введенія въ сочиненіе какихъ-нибудь техническихъ трудностей гармоніи и контрапункта, а отъ количества поющихъ: простая, для всякаго доступная вещь, спѣтая большимъ хоромъ, способна произвести потрясающее впечатлѣніе. Вотъ почему и можно рекомендовать нѣкоторыя болѣе важныя въ богослуженіи пѣснопѣнія