

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

Институт «Академия имени Маймонида»

Кафедра музыковедения, дирижирования
и аналитической методологии

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
СПЕЦИАЛИСТА

на тему:

«Главнейшие песнопения Всенощного бдения» ор. 44
Павла Григорьевича Чеснокова
Проблемы дирижерской интерпретации

Специальность: 53.05.02 Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором

Специализация: Художественное руководство академическим хором

Выполнил
студент группы АМХРАХ-114 5 курса очной формы обучения

_____ Дроздов Сергей Борисович

Руководитель _____ д. иск., к.ф.н., доц. Зайцева М.Л.

«Допущен к защите»

Заведующий кафедрой музыковедения,
дирижирования и аналитической методологии

_____ канд. иск., доц. Ренёва Н.С.

Москва 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Биография и Творческий портрет П. Г. Чеснокова.....	12
1.1 Начало творческой биографии П. Г. Чеснокова	12
1.2 Новое направление в русской духовной музыке и его значение	18
1.3 Периоды творческого становления П. Г.Чеснокова как регента, преподавателя и духовного композитора.....	23
1.4 Творческая и преподавательская деятельность П. Г. Чеснокова.....	30
при советской власти	30
Глава 2. Особенности исполнительской и дирижерской интерпретации «Главнейших песнопений всенощного бдения» Павла Григорьевича Чеснокова	37
2.1 Особенности трактовки понятия дирижерская интерпретация музыкального произведения в отечественном музыковедении	37
2.2.Элементы подготовки дирижерской интерпретации музыкального произведения для исполнения хором.....	49
2.3 Анализ дирижерских интерпретаций избранных произведений из ор. 44 П. Г. Чеснокова.....	52
2.4 Анализ и сравнение дирижерских интерпретаций «Великого Славословия» П. Г. Чеснокова № 9 ор. 44.....	65
2.5 Анализ и сравнение дирижерских интерпретаций «Тропарей воскресных “Ангельский Собор”». П. Г. Чеснокова № 6 Ор. 44	70
2.6 Анализ дирижерских интерпретаций произведения «Воскресение Христово Видевше» Знаменного малого распева П. Г. Чеснокова № 8 ор. 44.....	74
2.7 Методы решения проблем дирижерской интерпретации.....	77

Заключение	79
Список источников и литературы	83
Приложение 1. П. Г. Чесноков. «Великое славословие» ор. 44 № 9. для смешанного хора a cappella.....	91
Приложение 2. П. Г. Чесноков. «Великое славословие» ор. 44 № 9 Переложение для мужского хора М. Котагарова	109
Приложение 3. П. Г. Чесноков «Тропари воскресны: “Ангельский собор”» Знаменного малого распева ор. 44. № 6. для смешанного хора a cappella.	116
Приложение 4. П. Г. Чесноков «Тропари воскресны: “Ангельский собор”» Знаменного малого распева ор. 44 № 6 в изложении архимандрита Матфея (Мормыля).....	122
Приложение 5. П. Г. Чесноков «Воскресение Христово Видевше» Знаменного малого распева ор. 44 № 8. для смешанного хора a cappella.	128
Приложение 6. П. Г. Чесноков «Воскрес Иисус от гроба» ор. 44 № 8 смешанного хора a cappella.....	130

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена фактором малоизученности в современном музыкознании творчества популярного среди исполнителей композитора Павла Григорьевича Чеснокова. Его произведения часто исполняются на богослужениях в православных храмах и на концертах. Еще при жизни композитор получил одобрение многих своих современников, профессиональных музыкантов и критиков.

«Павел Григорьевич Чесноков — одна из крупнейших фигур русской хоровой культуры первой половины нашего столетия, — написал о нем в предисловии к книге Павла Григорьевича «Хор и управление им», прекрасный дирижер К.Б. Птица, — разносторонний хоровой деятель — композитор, дирижер, педагог, глубоко национальный и самобытный в своем творческом облике»¹. Примечателен тот факт, что в основе произведений П. Г. Чеснокова часто используются принципы древнего русского знаменного пения. В своих произведениях Чесноков часто использует полифонические приемы. «Чесноков, — отмечают Борисова Е. Ю. и Погорелова Н. Ю., — соединил в своём творчестве все характерные черты предыдущих эпох: инструментальность партесного пения, полифонию итальянской музыки, строгость и красоту гармонии немецкого хора; всё это он благодатно сочетал с глубоким знанием и внутренним ощущением национальных корней древнерусского церковного распева, что могло быть доступно только искренне верующему человеку»².

Изучение стиля композитора, признанного одним из лучших русских хоровых композиторов будет интересным и полезным для музыкантов свя-

1 Птица К. Б. П. Г. Чесноков и его книга «Хор и управление им» // Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. — М.: Издательство Государственное Музыкальное Издательство, 1961. — С. 4.

² Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю. Духовно-музыкальное наследие представителя Нового направления русской духовной музыки П. Г. Чеснокова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. — 2011. — № 3. — С. 95-99.

занных с хоровой деятельностью и для всех интересующихся данным вопросом.

Притом, что очень многие признают значимость произведений Чеснокова, его творчество изучено еще недостаточно. Например, мало изучены произведения из цикла «Главнейшие песнопения всеобщего бдения» op 44: «Великое Славословие», «Воскресение Христово видевше» и «Тропари воскресные „Ангельский собор“». Произведения композитора часто исполняются на богослужениях в православных храмах и на концертах. Актуальность темы исследования обусловлена фактором относительной малоизученности в современном музыковедении, творчества популярного среди исполнителей композитора, Павла Григорьевича Чеснокова.

Степень научной разработанности темы. Тема имеет три аспекта: она касается процесса дирижирования; творчества П. Г. Чеснокова в целом, конкретно опуса 44, и особенно вышеназванных произведений в нем. «Существующий уровень осмысления вопросов творческого управления оркестровым коллективом, — отмечает М. В. Федоров в своей диссертации, посвященной вопросам дирижерской интерпретации, — ещё не позволяет говорить о возможном обособлении кристаллизации дирижирования как отдельной научной отрасли. Наряду с этим, в настоящее время значительно возрос интерес к разработке проблем, связанных с историей дирижёрского искусства, с изучением отдельных вопросов дирижёрского творчества, с научным анализом практической деятельности многих известных дирижёров. Эти тенденции, проявляющиеся как в отечественном, так и в зарубежном музыковедении, находят свое отражение в работах Л. М. Гинзбурга³, Г. Л. Ержемского⁴,

³ Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика /ред. — сост., автор вступит, статьи, доп. и комм. Гинзбург Л. М. — М.:Музыка., 1975. — 631 с.

⁴ Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. — С.Пб.: Деан 1993.— 263 с.

В. В. Чистякова⁵, Н. А. Малько⁶, П. Робинсона⁷, Г. Деханта⁸ и, отчасти, Н. Лебрехта⁹. В этих трудах рассматриваются важнейшие проблемы исполнительского процесса с опорой на научные сведения из областей истории, психологии, педагогики и пр.

Вместе с тем, в соответствующей литературе проблема дирижёрской интерпретации музыкального произведения затрагивается лишь фрагментарно. В частности, работы Э. Лайнсдорфа¹⁰, А. С. Сивизьянова¹¹, К. П. Кондрашина¹², Г. Н. Рождественского¹³, и отдельные биографические очерки выдающихся дирижёров (Ш. Мюнша¹⁴, Б. Э. Хайкина¹⁵, Н. П. Аносова¹⁶) содержат лишь некоторую долю ценного материала, который затрагивает интерпретацию нотного текста.

Дирижёрское искусство не возникло мгновенно. Оно формировалось на протяжении веков, оказывая все большее влияние на интерпретацию музыкальных произведений, исполняемых оркестром. Однако проблема трактовки композиторских сочинений в настоящее время освещена крайне слабо, несмотря на насущность и очевидную научную значимость указанной темы.

⁵ Чистяков В. В. Психология дирижерского образования и исполнительства. / В.В. Чистяков — М.: Международная педагогическая академия, 2002 — 226 с.

⁶ Малько Н. А. Основы техники дирижирования / Н.А. Малько — М.: Музыка, 1965.— 252 с..

⁷ Robinson Paul. The Art of Conductor, (в трех томах). London: Macdonald, Т. I. 1975.— 228 с., Т. II. 1977— 241 с., Т. III. 1982.— 216 с.

⁸ Дехант Г. Дирижирование (теория и практика музыкальной интерпретации) / Г. Дехант пер. с нем. Зусман Н., В.Зусман и др. — Н.Новгород: Деком, 2000.— 446 с.,

⁹ Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижёры в схватке за власть / Н. Лебрехт — М. 2007. — 446 с.

¹⁰ Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации, (пер. с англ. А.К. Плахова) / Э. В. Лайнсдорф — М.: 1988. — 303 с.

¹¹ Сивизьянов А.С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей / А.С.Сивизьянов — Шадринск: 1997. — 372 с.

¹² Кондрашин К.П. Мир дирижёра (Технология вдохновения) / К. П. Кондрашин — Л.:Музыка, 1976. — 191 с.

¹³ Рождественский Г.И. Прембулы / Г.И. Рождественский — М.: Сов. композитор, 1989. — 295 с

¹⁴ Мюнш Ш. Я — дирижер / Ш. Я. Мюнш — М.: Музыка, 1982. — 63 с.

¹⁵ Хайкин Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи / Б.Э. Хайкин — М.: Сов.композитор, 1984. — 239 с.

¹⁶ Аносов Н.П. Литературное наследие. / сост., ред., комм, прилож. Варунца В.П. / Н.П. Аносов — М.: Сов. композитор, 1978. — 213 с, 12 л. ил.

Труды, в которых затронуты важные для проведенного исследования вопросы:

— процесс дирижерского творчества (Л. М. Гинзбург¹⁷, И. А. Мусин¹⁸);

— психологические особенности дирижерского творчества (Г. Л. Ержемский¹⁹, В. В. Чистяков²⁰);

— общий анализ музыкального творчества (Б. В. Асафьев²¹, Л. А. Мазель²², В. В. Протопопов,²³ С. С. Скребков²⁴, Ю. Н. Холопов²⁵, В. А. Цуккерман²⁶, Б. Л. Яворский²⁷);

— психология музыкального восприятия (В. В. Медушевский²⁸, Е. В. Назайкинский²⁹, В. И. Петрушин³⁰, Б. М. Теплов³¹, А. В. Торопова³²)»³³.

¹⁷ Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика /ред. — сост., автор вступит, статьи, доп. и комм. / Гинзбург Л.М. — М.:Музыка., 1975. — 631 с..

¹⁸ Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. / И.А. Мусин — М.: Музыка, 2006. — 231с.

¹⁹ Ержемский Г.Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. / Г.Л. Ержемский — СПб.: Деан, 2007. — 240 с.

²⁰ Чистяков В. В. Психологические особенности личности будущих дирижеров оркестров. — Дисс. на соискание ученой степени канд. психол. наук./ В.В. Чистяков — М., Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина.1995, рукопись. — 245 с.

²¹ Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев — Л. : Музгиз, 1963. —378 с.

²² Мазель Л.А. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений /Л.А. Мазель,. — М.: Музыка, 1967. — 751 с.

²³ Протопопов В.В. Сложные (составные) формы музыкальных произведений / В.В. Протопопов — М.: Сов. музыка, 1962, № 9. — 176 с.

²⁴ Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений / С.С. Скребков — М.: Музыка,1958. — 329 с

²⁵ Холопов Ю.Н. Гармонический анализ. Часть 1 / Ю.Н. Холопов — М.: Музыка, 1996.- 124 с; Часть 2. / Ю.Н. Холопов — М: Музыка, 2001. — 193 с

²⁶ Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы / В.А.Цуккерман — М: Музыка, 1984. — 214 с.

²⁷ Яворский Б.Л. Основные элементы музыки / Б.Л. Яворский — М: Рос. акад. худ. наук. 1923. — 194 с

²⁸ Медушевский В.В. Эстетические очерки, вып. 2 / В. В. Медушевский — М: Музыка, 1967. — 202 с

²⁹ Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия /Е.В. Назайкинский — М: Музыка,1972. — 383с.

³⁰ Петрушин В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин — М.: Пассим, 1994. — 304 с.

³¹ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов — М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1947. — 335 с.

³² Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования / А.В. Торопова. — М.:Графпресс, 2010. – 240 с., 2008. — 199 с.

³³ Федоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (Генезис и эволюция): дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. В. Федоров Военный институт (во-

Необходимо также сказать и о степени изученности творчества П. Г. Чеснокова. Как отмечает доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории Плотникова Н. Ю.: «Относительно благополучно обстоит дело с изданием его духовных сочинений: все они напечатаны в сумме дореволюционных, советских и современных изданий, однако полное собрание сочинений Чеснокова в подлинно научном смысле этого слова отсутствует. Нет и полного комплекта всех его произведений в аудиозаписи, хотя отдельные сочинения постоянно звучат на богослужениях, в концертах, записываются на диски. Огромную ценность представляют публикации в разных томах «Русской духовной музыки в документах и материалах» многих документальных источников (переписка, фрагменты воспоминаний, периодика, программы концертов и т. п.), по большей части подготовленные и прокомментированные А. А. Наумовым. Но нет ни одной монографии о Чеснокове... Основа музыковедческих исследований, заложенная в работах К. Б. Птицы и К. Н. Дмитриевской, практически не развивается»³⁴.

Как уже было сказано выше, о Чеснокове и его произведениях написано сравнительно мало. Конкретно «Цикл Главнейшие песнопения Всенощного бдения» исследовался мало. Хотя отдельные произведения цикла часто исполняются хорами.

В свободном доступе можно найти статьи о биографии и творчестве П. Г. Чеснокова. В основном они в общих чертах характеризуют творчество композитора, хотя достаточно точно и детально. Конкретные произведения в этих статьях анализируются также в общих чертах.

В своей диссертации на тему: «Всенощное бдение: проблемы онто- и филогенеза музыкального жанра» Никушина М. А. посвящает один из разделов теме: «"Главнейшие песнопения Всенощного бдения" П. Г. Чеснокова:

енных дирижёров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации — М., 2011. — 249 с.

³⁴ Плотникова Н. Ю. Чуток к музыкальной красоте, к движениям душевным [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://eparhia-saratov.ru/Articles/chutok-k-muzykalnoj-krasote-k-dvizheniyam-dushevnyum>³⁴

проблема структурно-семантического инварианта жанра»³⁵. Диссертация написана на соискание степени кандидата психологических наук. Раздел занимает тридцать страниц. Поэтому можно отнести цикл П. Г. Чеснокова «Главнейшие Песнопения Всенощного бдения»³⁶ к области малоизученных. Отдельно освящены лишь несколько его произведений.

К.Н. Дмитриевская в своей книге исследует и анализирует гармонический язык, присущий стилю П. Г. Чеснокова³⁶. Также ей рассмотрены в общих чертах отдельные хоровые партии в произведениях Чеснокова. Книга К.Н. Дмитриевской «Русская советская хоровая музыка» была издана в 1974 г. и в главе, посвященной Чеснокову, внимание уделяется только светским хоровым произведениям автора, между тем как Чесноков это композитор написавший множество замечательных духовных хоровых произведений.

Объект исследования — избранные части цикла П. Г. Чеснокова «Главнейшие песнопения всенощного бдения»: «Великое славословие», Тропари воскресные «Ангельский собор» знаменного малого распева³⁷, «Воскресение Христово видевшие» Киевского распева³⁸.

Предмет исследования — особенности работы дирижера в процессе создания высокохудожественной интерпретации избранных частей цикла «Главнейшие песнопения Всенощного Бдения» П. Г. Чеснокова.

Цель исследования — определить задачи дирижера в избранных частях цикла «Великое славословие» П. Г. Чеснокова и пути их решения. Для того чтобы достичь этой цели, необходимо решить следующие задачи:

³⁵ Никушина М. А. Всенощное бдение: проблемы онто- и филогенеза музыкального жанра // дисс. канд. психол. наук 17.00.02 / М.А. Никушина — Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова — Саратов, 2016.—229 с.

³⁶ Дмитриевская К. Н. Павел Григорьевич Чесноков // Русская советская хоровая музыка. — 1974. — № 1. — С. 54

³⁷ Всенощное бдение. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров. Составитель архим. Матфей (Мормыль) / архимандрит Матфей (Мормыль) — Троице Сергиева Лавра, 2000. — С. 318 — 323.

³⁸ Нотное издание для звукозаписи в Саратове в июне-июле 2016 г духовных произведений П.Г. Чеснокова (Saratov recording June-July 2016) — М: Patriarch Tikhon Russian American music Institute, 2016 — С. 13— 29.

- 1) определить особенности музыкальной драматургии цикла, на примере выбранных произведений;
- 2) выявить своеобразие системы выразительных средств цикла, на примере выбранных произведений;
- 3) охарактеризовать подходы композитора к решению вопросов хорового звучания;
- 4) выработать методические рекомендации для дирижера-хормейстера, способствующие решению профессиональных трудностей и созданию высокохудожественной интерпретации произведения.

Материалом исследования является хоровая партитура цикла Главнейшие песнопения Всенощного Бдения П. Г. Чеснокова.³⁹; статьи о П. Г. Чеснокове^{40,41, 42}, книга П. Г. Чеснокова «Хор и управление им»⁴³; статьи из книг, авторефератов, диссертаций и из интернет - ресурсов о дирижировании; хоровом деле; русской хоровой музыке дореволюционного и советского периодов; аудиозаписи и видеозаписи хоров, исполняющих исследуемые произведения.

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в том, что материалы работы могут послужить эмпирической базой дальнейших исследований, они могут быть также применены при чтении курсов

³⁹Чесноков П. Г. «Главнейшие песнопения всенощного бдения. Для смешанного хора» Ор. 44. / П. Г. Чесноков М. — б.г. ,49 с.

⁴⁰ Кузина Н. В. Павел Григорьевич Чесноков — регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877–1944) [Электронный ресурс] /Н.В. Кузина — Мир православия — 2007- № 10 (115).— Режим доступа: <http://www.baltwillinfo.com/mp10-07/mp-18.htm> ;

Плотникова Н. Ю. Чуток к музыкальной красоте, к движениям душевным [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://eparhia-saratov.ru/Articles/chutok-k-muzykalnoj-krasote-k-dvizheniyam-dushevnyum>

⁴¹Кравец Л.Л. Павел Григорьевич Чесноков: жизнь и творчество //Труды Московской регентско-певческой семинарии 2000-2001: наука. История. Образование. Практика муз . оформления Богослужения : сб. ст., воспоминаний, арх. док. М:— Паломник, 2002 г–С.67–85.;

⁴²Муратов А.Г., Иванов Д.Г.; О П. Г. Чеснокове [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

⁴³ Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. / П.Г. Чесноков — М Государственное музыкальное издательство, 1961. — 240 с.

«Дирижирование академическим хором», а также в дирижерской и хормейстерской деятельности.

ГЛАВА 1. БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

П. Г. ЧЕСНОКОВА

1.1 Начало творческой биографии П. Г. Чеснокова

О Павле Григорьевиче Чеснокове, смысле его творчества метко высказалась Н. В. Кузина: «Сколько радости предстоит испытать тому, кто однажды услышит церковную музыку самобытного и глубоко русского композитора Павла Чеснокова. Он — потомственный регент, композитор, педагог, дирижёр первой половины XX века. Православный человек, Чесноков с детства постиг значение хорового пения в храме: он понимал, что хор — это сердце и уста молящегося человека. Павел Чесноков служил Богу и людям с радостью, вовлекая своей музыкой молящихся в храме людей в сослужении Богу вместе с собой»¹.

Имя Чеснокова ставят в один ряд вместе с именами известных русских композиторов, таких как, как Рахманинов и Чайковский. Чесноков за свою жизнь написал около 500 произведений для хора. Из под его композиторского пера вышли обработки народных песен, хоровые произведения, произведения для хора и солистов, произведения, написанные на стихи русских поэтов, песни для детей, но основная часть его творчества — это произведения на духовные богослужебные тексты, авторские произведения и переложения традиционных распевов, используемых в православном богослужении. В их числе — полные циклы Литургии и Всенощного бдения, среди которых «Великое славословие», «Хвалите имя Господне», «Ко Пресвятой Владычице» и другие сочинения, которые вошли в число произведений, составивших золотой фонд русской церковной музыкальной культуры. Музыка Чеснокова ис-

¹ Кузина Н. В. Павел Григорьевич Чесноков — регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877–1944) [Электронный ресурс]./ Н.В. Кузина — Мир православия — 2007- № 10 (115).— Режим доступа: <http://www.baltwillinfo.com/mp10-07/mp-18.htm>

ходит из глубинных русских национальных корней, мелодии, сочиненные им доносят слова молитвы до сердца верующего человека. Как отмечает Т. В. Клименко, «в советские годы церковную музыку Павла Григорьевича не исполняли. Но в 1980-е духовные произведения Чеснокова стали проникать в репертуар академических хоров и выдержали испытание самым строгим судом — временем»². Павел Григорьевич Чесноков был выдающимся композитором, регентом, высокопрофессиональным хоровым дирижером, внимательным и чутким педагогом.

Он был одним из выдающихся представителей московской Синодальной школы, основанной русским композитором, патриотом С.В. Смоленским (1848-1909) и которая увенчала собой многовековое развитие богослужебного пения в нашем Отечестве. Среди воспитанников Московской синодальной школы можно встретить известнейшие и любимые многими имена: А. Д. Кастальский (1856-1926), В. С. Калинин (1870-1927), С. В. Рахманинов (1873-1943), А. В. Никольский (1874-1943). Павел Григорьевич Чесноков становится последним прославленным композитором Московской синодальной школы дореволюционной эпохи. Еще какое-то время традиции этой композиторской школы можно было наблюдать в произведениях Н. С. Голованова (1891-1953), не изданных и не исполненных при жизни автора, и в сочинениях А. Т. Гречанинова (1864-1956), написанных за рубежом.

П. Г. Чесноков родился 24 (12 по старому стилю) октября 1877 года. В селе Ивановском Звенигородского уезда Московской губернии. Отец — Григорий Петрович, сельский регент, мать — Марфа Федоровна Чеснокова. Семья была многодетная (10 детей). Как пишет Н. В. Кузина, «отец композитора совмещал службу с работой церковного регента в небольшом фабричном хоре, и доход его был невелик, а потеряв и эту работу, Чесноковы переехали

² Клименко Т.В. Библиотека персон :Чесноков Павел Григорьевич [Электронный ресурс]. / Т.В. Клименко — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?id=96&informationtype=full&layout=person>

в деревню близ станции Подсолнечная, где и началось музыкальное развитие мальчика. По мнению отца, самым удачным во всех отношениях было определение детей в Синодальное училище, которое являлось практически единственным бесплатным учебным заведением: учащиеся находились на полном пансионе, постоянно жили в училище (даже москвичи)»³.

Еще в детстве Павел был обладателем хорошего голоса и тонкого музыкального слуха. С пяти лет он начинает петь в хоре своего отца. Пятеро братьев Чесноковых в разное время поступили учиться в Синодальное училище хорового пения в Москве, директором и основателем, которого был С.В. Смоленский, но образованными регентами стало лишь трое из них — Михаил, Павел и Александр. Чесноков впоследствии вспоминал годы обучения в Синодальном училище с благодарностью и благоговением и признавался, что именно *учеба в этом заведении стала основой будущей насыщенной творческой жизни.*

Время обучения Павла Чеснокова совпало с периодом, когда в Синодальном училище проходили реформы. Первая реформа произошла в 1886 году, как раз в год его поступления. В ее результате оно получило статус среднего музыкального учебного заведения, до этого оно было низшим четырехклассным. Добавились классы, их стало четыре, была пересмотрена учебная программа, она стала обширнее. Был организован Наблюдательный совет для контроля за благоустройством церковнопевческой части в училище и для направления пения Синодального хора в древней традиции русского православного церковного пения. В первый состав этого совета вошли П.И. Чайковский и протоиерей Дмитрий Разумовский.

Чтобы понять, как изменилась жизнь в училище после прихода Смоленского нужно знать, какая она было до этого. Об этом можно прочитать в

³ Кузина Н. В. Павел Григорьевич Чесноков — регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877–1944) [Электронный ресурс] / Н.В. Кузина // Мир православия — 2007- № 10 (115).— Режим доступа: <http://www.baltwillinfo.com/mp10-07/mp-18.htm>

воспоминаниях Смоленского о Синодальном училище: Смоленский писал, что, когда он пришел в Синодальное училище, то его и хор он застал не в самом лучшем в виде. Наблюдалось большое неустройство, как в учебном, так и дисциплинарном отношении; хотя хор пел довольно стройно и звучно, но одновременно с этим были большие пробелы в знании элементов музыки и по репертуару. Дисциплина нарушалась тайным пением в чужих хорах, также были дисциплинарные нарушения поведения певчих. Училище и хор находились в тяжелом материальном положении. Синод отпускал на содержание малолетних певчих практически нищенские средства. Хор, как мог улучшал свое материальное положение, нанимаясь петь по Московским церквам на целые годы, равно на отдельные службы. Звучание Синодального хора сильно ослабло в профессиональном смысле, так как на «казенные» службы то есть на богослужения в Успенском Соборе, отправляли самых слабых певчих, хороших же певцов, администрация хора отправляла по церквам к ранним и поздним литургиям, по свадьбам, похоронам, панихидам и пр. за самую незначительную плату.

В своей статье о П. Г. Чеснокове Л.Л. Кравец отмечает: «Некоторые сохранившиеся документы дополняют картину годов учения Павла Чеснокова. В 1889-м — в год прихода в училище Смоленского — Павел Чесноков был учеником 3-го класса, того самого, который начал усиленно «наверстывать упущенное»⁴. По учебному плану проходило 11 музыкальных предметов (хоровые партитуры, сольфеджио, контрапункт, церковное пение и его история, обычное пение, постановка голоса, гармония, фортепиано, скрипка, виолончель) и 14 общеобразовательных (церковная история и катехизис, русский язык, литература, словесность, арифметика, алгебра, геометрия, география, гражданская история, латинский язык, греческий язык, чистописание,

⁴ Кравец Л.Л. Павел Григорьевич Чесноков: жизнь и творчество/ Л.Л. Кравец // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2000-2001: наука. История. Образование. Практика муз. оформления Богослужения : сб. ст., воспоминаний, арх. док. / Л.Л. Кравец — М:— Паломник, 2002 г—С.67–85.

рисование, гимнастика). Два-три раза в месяц давались ученические концерты. Более того, Павел отлично играл на скрипке, его считали одним из лучших скрипачей Синодального училища. Он был очень прилежным учеником и получал отличные отметки за свою успеваемость.

Во время обучения в училище стал проявляться композиторский талант будущего композитора П. Г. Чеснокова. Еще во время учебы в старших классах училища, юноша с много и с огромным интересом занимается хоровой композицией под руководством С. В. Смоленского. «Первые духовные произведения, — отмечает Н. В. Кузина, — писались под впечатлением древних напевов и приёмов "старого мастерства" и встречались с особым вниманием со стороны С. В. Смоленского, который "берёт и лелеял" нарождающийся талант». Два сочинения Чеснокова — «Херувимская» и «Достойно есть» — были включены в программу концерта 18 декабря 1897 года, ставшего одной из отправных точек новой школы. Тогда же появился и первый отзыв на исполнение сочинения 20-летнего Павла Чеснокова в «Московском листке»: «Г-н Чесноков — талантливый юноша. обе его вещи — "Херувимская" и "Достойно есть" обнаруживают композиторские способности и желательное национальное направление». Именно в эти годы (1897-1898) П. Чесноков написал две "Херувимские", две причастные: "О Всепетая Мати" и "Высшую небес". Все они были посвящены любимому учителю Степану Васильевичу Смоленскому»⁵.

В 1895 году он окончил Синодальное училище и после его окончания его имя занесли на «Золотую доску». После окончания Синодального училища выходили не только высокообразованные певчие, регенты, учителя пения, но что очень важно композиторы духовной музыки, думающие в новом направлении.

⁵ Кузина Н. В. Павел Григорьевич Чесноков — регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877–1944) / Н.В. Кузина // Мир православия — 2007- № 10 (115). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.baltwillinfo.com/mp10-07/mp-18.htm>

Среди выдающихся выпускников Синодального училища назовем помимо П. Г. Чеснокова и других замечательных регентов и композиторов, таких как Н.И. Данилин, А.Д. Кастальский, Н.И. Никольский и других. Все они отличаются знанием и сохранением традиций древнего русского пения вслед за своим учителем — великим педагогом, музыкантом и патриотом своей страны С. В. Смоленским. Он прививал своим воспитанникам любовь к древнерусским распевам, открывая для них их значимость, красоту и глубину. Таким образом, началось возрождение несправедливо забытой традиции древнерусского пения, что подняло пение Синодального хора на очень высокий уровень, и имело большое значение для развития всей отечественной музыкальной культуры. Смоленский очень бережно и внимательно относился ко всем учащимся в училище, особенно он, опекал очень одаренных ребят, имеющих композиторские способности. К таким относился и Павел Чесноков. Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, одновременно учёный секретарь Государственного центрального музея музыкальной культуры имени Глинки М.П. Рахманова так отзывался о Степане Васильевиче: «Смоленский являл собой тип личности глубоко русской и глубоко цельной, гармоничной — именно поэтому он так сильно воздействовал на людей, чье сознание не было замутнено предвзятыми представлениями. Он был требователен к себе и окружающим, верил в труд, в науку, в развитие человека и общества. Но в то же время был глубоко и православно верующим человеком, очень любившим "красоту церковную". Церковность Смоленского прошла испытания в столкновениях с чиновниками Синода и нравами околицерковной среды — и устояла. Он пережил тяжелые периоды: когда его в результате синодской ревизии несправедливо по сути и оскорбительно по форме выгнали из Синодального училища, лишив любимого дела; когда через несколько лет его как не пришедшегося ко двору удалили из Придворной капеллы в самый разгар ра-

боты, направленной на ее возрождение. Но своим убеждениям он не изменил»⁶.

1.2 Новое направление в русской духовной музыке и его значение

С.В. Смоленский по праву считается идеологом Нового направления в русской духовной музыке, — ученый, композитор, изучавший традиции древнерусского церковного пения и сумевший привить любовь к ним своих воспитанников. Вызывает интерес перечень изучаемых предметов в Синодальном училище Церковного пения, выпускники которого способствовали тому, что появилось Новое направление в русской церковной музыкальной культуре, которое явилось блистательной вершиной развития многовековой истории русского церковного пения.

Новое направление русской духовной музыки, которое сложилось в результате педагогических и просветительских действий С. В. Смоленского и творческой деятельности его учеников в русской духовной музыке представляет собой, как пишет Н.Ю. Плотникова: «многогранное культурно-художественное явление, целостно охватывающее музыкальную композицию, научные труды по истории и теории древнего и современного церковного пения, тесно и непосредственно связанное с русской хоровой исполнительской школой»⁷. Этот талантливый, ученый, знаток древнерусского церковного пения, чуткий, одаренный педагог воспитал множество музыкантов, вдохновил, собрал вокруг себя единомышленников, положил начало новому направлению русской духовной музыки. Его представителями были А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов П. Г. и А. Г. Чесноковы, Н. М. Данилин, Вик.

⁶ Рахманова М.П. Русское исповедание Степана Васильевича Смоленского /М.П. Рахманова // Русская народная линия информационно-аналитическая служба [Электронный ресурс].Режим доступа:https://ruskline.ru/monitoring_smi/1999/04/01/russkoe_iskovedanie_stepana_vasil_evicha_smolenskogo/

⁷ Плотникова Н. Ю. Чуток к музыкальной красоте, к движениям душевным [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://eparhia-saratov.ru/Articles/chutok-k-muzykalnoj-krasote-k-dvizheniyam-dushevnyam>

С. Калинин А. В. Никольский, С. В. Рахманинов, К. Н. Шведов, Н. С. Голованов, и многие другие. Основой творческих установок вышеуказанных деятелей московской школы стало возвращение к мелодизму древних распе-вов, освоение и претворение его в современных формах. Чтобы понять важ-ность и значимость этого явления для русской духовной музыки, развития русской музыкальной культуры и всего общества следует погрузиться в не-большой экскурс в историю развития русского богослужебного пения.

Дело в том, что вся история русского церковного пения представляет собой, можно сказать борьбу между национальной древнерусской и западной культурами пения. После патриарха Никона в церковном пении стал появ-ляться партес, т. е. на место одноголосному или двух - трехголосному зна-менному пению на смену пришло четырехголосное, построенное на запад-ных традициях. Польско - украинское партесное пение, в котором сильно от-ражались музыкальные традиции католической церкви, стало неумолимо вы-теснять распевы, которые были на Руси прежде.

За первым периодом (1730-1740 г.г.), который связан с царствованием Анны Иоанновны, начался второй. В Москву приезжает итальянец Ф. Арайя для обучения музыке, и развития музыкальной жизни при дворе. Вот как описывает Б.В. Асафьев начало процесса становления партесного пения в России в своей книге «Хоровое пение»: «С появлением в новой столице ино-странных композиторов, главным образом итальянцев, многоголосный гар-монический хоровой стиль XVII века начинает выравниваться в типичный гомофонный стиль с руководящей мелодией наверху и с безусловным преоб-ладанием аккордового голосоведения над полифоническим. Басовый голос начинает приобретать все характерные функциональные свойства генерал-баса, окончательно выкристаллизовываются кадансы на тонико-доминантовой основе. Так возникает итальянско-русский стиль. Процесс его возникновения невозможно проследить в постепенном порядке. По всем данным главное влияние шло от двух сильных своим дарованием "варягов":

от Галуппи и Сарти. Первый был в России с 1763 по 1768 г., второй же с 1786 по 1801 г»⁸.

Со временем распорядителем пения по церквам был назначен Д.И. Бортнянский, талантливый и одаренный композитор, но писавший музыку в итальянской манере. Есть сведения, что Бортнянский старался в своих композициях использовать и русский мелос, но усилия эти были не настолько значительны, чтобы поменять общее направление. Как отмечает тот же Б.В. Асафьев: «На Бортнянского обычно принято смотреть глазами Глинки или даже Чайковского — осуждать его за "итальянизм" совершенно безотносительно к его историческим заслугам и не замечать двух очень простых вещей. Во-первых, что "итальянизмы" Бортнянского во многих отношениях самые штампованные и общеупотребительные "европеизмы", то есть повсюду принятые мелодические и гармонические интонации придворно-академического стиля. Во-вторых, что сам Бортнянский вовсе не везде и не всегда шел по линии наименьшего сопротивления. Он боролся, как мог за выявление национального культового мелоса (боролся, нельзя забывать, с очень сильными влияниями) и достиг для своего времени и своих способностей очень больших результатов в своих хоровых переложениях древних мелодий»⁹.

Появление и развитие партесного пения в Русской Православной Церкви неизбежное явление, однако, как с сожалением отмечают А.Г. Муратов и Д.Г. Иванов, привело к тому факту, что: «в сознании, как прихожан, так и самих исполнителей пение перестало быть частью богослужения, а стало просто музыкой, вносящей приятное "разнообразие" в ход службы»¹⁰.

⁸ Асафьев Б.В. О хоровом искусстве: Сб статей/Сост. И коммент. А Павлова-Арбенина./ Б.В. Асафьев —Л.:Музыка,1980.—С.14.

⁹ Асафьев Б.В. О хоровом искусстве: Сб статей/Сост. И коммент. А Павлова-Арбенина.— Л.:Музыка,1980.— С. 15

¹⁰ Муратов А. Г., Иванов Д. Г. О П. Г. Чеснокове / А.Г. Муратов, Д.Г. Иванов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

В 1837 г. на должность управляющего Придворной певческой капеллой, а соответственно и всей церковной музыкой назначается А.Ф. Львов. Он привнес некоторый порядок, создав «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого», который должен был петься во всех церквях. Как тонко отмечают те же А.Г. Муратов и Д.Г. Иванов: «Львов, заменяя итальянскую полифонию "concerto grosso" строгим немецким хоралом, был далёк от осознания того факта, что древнерусская музыка имеет свои, совсем другие законы развития»¹¹. Вызывал сожаление тот факт, что верующие люди в России не имели возможности слушать и исполнять музыку, сочиненную на основе национальных мелодий, даже просто потому, что они были неинтересны им и непопулярны. Приобщение к культуре партесного пения отбило охоту исполнять и знать песнопения в древнерусской традиции, которая сохранялась лишь в старообрядческой церкви, но возможно, что в видоизмененном виде. В русском музыкальном обществе назревала острая необходимость замены западной традиции основанной на чувственных гармонизованных мелодиях, несомненно, интересных и заслуживающих уважения и внимания, но все - таки, не совсем отвечающих, духовным интересам, основанным на православной религии.

Но в первоизданном виде знаменный распев не мог быть интересен русскому обществу. Возникает Новое направление в истории развития русского богослужебного пения в тот период, когда на основе древних распевов начинают создаваться четырехголосные партесные песнопения с использованием средств итальянской гармонии и немецкой полифонии и других инструментов, полюбившихся и западному миру и русскому обществу. В этом огромное значение «Нового направления» для всего последующего развития и русской церковной и светской музыки. Как пишет Е.Г. Артемова, «Новое направление духовной музыки, сложившееся на рубеже XIX-XX веков, связы-

¹¹Муратов А. Г., Иванов Д. Г. О П. Г. Чеснокове / А.Г. Муратов , Д. Г. Иванов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

вают, прежде всего, с поиском новых средств выражения в авторской церковно-музыкальной композиции. Активизации этого поиска во многом способствовала деятельность исследователя церковно-певческой археологии С. В. Смоленского, открывшего для осмысления композиторов большой пласт древнерусских распевов и сосредоточившего ведущих композиторов вокруг возглавляемого им 1889 по 1901 г. Московского Синодального училища»¹².

Как отмечают, Е. Ю. Борисова и Н.Ю. Погорелова: «Наиболее ясно и обобщённо пишет об этом выдающийся историк церковного пения А.В. Преображенский. В монографии "Культовая музыка в России" 1924 года (второй, значительно изменённой редакции труда, вышедшего впервые в 1910 году) основные черты Нового направления охарактеризованы им следующим образом:

- а) приложение к музыкальному церковному произведению методов народного музыкального мышления и опыта национальной композиторской школы.
- б) трактовка древнего распева не как материала для обработки (точнее — просто гармонизации, что было характерно для предшествующей эпохи), а как музыкальной темы, являющейся основой свободной композиции;
- в) раскрепощение фактуры, гармонии, ритма, высвобождение этих компонентов музыкального языка из-под диктата «школьных» норм, поиск новых средств, соответствующих истинному характеру и подлинным формам древнерусского церковного пения;
- г) в ряде случаев — возвращение к церковному уставу и предписываемому им соблюдению певческих традиций, вызвавшее, в частности, привнесение в хоровую ткань оригинальных приёмов (антифонное пение, пение с канонархом, с головщиком и т.д.);

¹² Артемова. Е.Г., Протоиерей М.А. Лисицын — идеолог нового направления духовной музыки. / Е.Г. Артемова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства и теории музыки и музыкального образования. — 2014. Вып. 1 (13). — С. 136–148.

д) возникновение блестящей хоровой инструментовки — нового, самобытного национального стиля хорового письма»¹³.

Стоит перечислить известнейшие любимые многими имена композиторов Нового направления. В первую очередь следует назвать А. Д. Кастальского — в его произведениях раньше других выработался стиль, который стал называться в музыковедении «русским стилем». К школе Смоленского примкнули также П. Г. Чесноков, Вик. С. Калинин А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, В. И. Ребиков, К. Н. Шведов, а кроме этого и часть петербургских композиторов, чье творчество развивалось в русле идей Нового направления: Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Копылов, Е. С. Азеев, А. А. Архангельский, М. А. Лисицын, А. К. Лядов, Г. Ф. Львовский, Н. И. Компанейский, С. М. Ляпунов, Н. Н. Черепнин, С. В. Панченко, Г. Я. Извеков. Помимо названных имен, также стали очень известными выпускники Синодального училища Н.С. Голованов и С.А. Жаров. Жаров, эмигрировавший за рубеж в Советское время, был создателем известнейшего казачьего хора. Н.В. Голованов был дирижером ГАБТ. Его несколько раз увольняли и вновь принимали на работу. Можно с уверенностью сказать, что возникновение Нового направления в русской духовной музыке способствовало расцвету и взлету русской церковно-певческой традиции на небывалую высоту.

1.3 Периоды творческого становления П. Г.Чеснокова как регента, преподавателя и духовного композитора.

Сразу после завершения своей учебы в училище по ходатайству С.В. Смоленского, П. Г. Чесноков был принят на должность преподавателя сольфеджио, а с 1898 г. начал вести еще и церковное пение. В Синодальном

¹³ Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю. Стилистические особенности композиторов Нового направления русской духовной музыки. Е. Ю. Борисова, Н. Ю. Погорелова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. — 2009. — № 4—С.272-275 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/stilisticheskie-osobennosti-kompozitorov-novogo-napravleniya-russkoy-duhovnoy-muzyki>

училище П. Г. Чесноков преподавал в течение 10 лет до 1904 года. Также он преподавал в женских гимназиях и пансионах. В этот же период, в течение 4-х лет, он брал частные уроки композиции у С. И. Танеева. В 1900 году Чесноков становится регентом любительского хора в церкви Косьмы и Дамиана в Шубине (недалеко от Тверской улицы). С 1900-х годов П. Г. Чесноков приобретает известность как автор духовной музыки и регент. В 1901 году он получает должность — «исполняющего обязанности помощника регента» при Синодальном хоре. В 1902 году Синодальным хором управлял В. Орлов, помощниками регента были: Данилин, Кастальский и Чесноков. С 1901 по 1904 П. Г. Чесноков находился на этой должности.

В возрасте 24 лет в 1902 году, он стал регентом любительского хора при церкви Троицы на Покровке (на Грязях) и был руководителем этого хора до 1914 г. Через непродолжительное время хор стал считаться одним из лучших в Москве. Несмотря на то, что хор был небольшой по составу и состоял из любителей, его исполнение очень нравилось прихожанам, оно отличалось исключительными достоинствами. Хор пел стройно, слаженно, с нужной нюансировкой, никто из голосов не выделялся из общего пения. Популярность хора была такова, что, по воспоминаниям современника, регента С. Н. Данилова, «не певчим платили, а певчие платили, чтобы их приняли в хор Чеснокова»¹⁴. К 10 летию ра прошли юбилейные концерты. В журнале «Хоровое и регентское дело» в 1913 году (№4) была напечатана рецензия на



Пример 1. П. Г. Чесноков Фото 1902 г

¹⁴ Муратов А. Г., Иванов Д. Г. О П. Г. Чеснокове / А.Г. Муратов, Д.Г. Иванов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

них, где критик описывает свои восторженные впечатления от мастерства дирижера и хора: «П. Г. Чесноков в деле дирижирования хором и виртуоз замечательный, и тончайший художник. Просто и серьезно, смиренно и строго пел хор. Никакого стремления удивить необычайным эффектом, подготовить что-нибудь поражающее, какой-нибудь разительный контраст. Все оттенки даются такими, каких требует внутреннее чувство и музыкальная красота каждого исполняемого произведения»¹⁵.

До революции авторитет Чеснокова как выдающегося дирижера подтверждался и креп во время работы на летних курсах (1911-1916 гг.) при училище для регентов, которое основал Смоленский: «Хор курсов ежегодно по окончании занятий пел заупокойную Литургию и панихиду по Смоленскому под управлением Чеснокова в церкви Спаса на Крови в Санкт-Петербурге и вызывал всеобщее восхищение у многочисленных слушателей и молящихся»¹⁶. Авторитет молодого талантливого регента рос, он становился известен далеко за пределами Москвы. Павел Григорьевич несколько раз по приглашению выезжал из Москвы, чтобы продирижировать концертные программы с духовными концертами в Харькове в 1911 году; в Нижнем Новгороде в 1914 году; в Кинешме в 1925 году. Кроме этого он вел занятия на различных курсах для подготовки регентов и принимал активное участие в деятельности регентских съездов.

В 1915-1917 годах П. Г. Чесноков возглавлял Русское хоровое общество (РХО). В 1916-1917 — управлял хором РХО. Заслугой РХО является исполнение «абсолютно нового, светского хорового репертуара, созданного преимущественно для хора а cappella. Коллектив РХО стал настоящей творческой лабораторией современной музыки. Показательно, что после Карла

¹⁵ Муратов А. Г., Иванов Д. Г. О П. Г. Чеснокове / А. Г. Муратов, Д. Г. Иванов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

¹⁶ Плотникова Н. Ю. Чуток к музыкальной красоте, к движениям душевным [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://eparhia-saratov.ru/Articles/chutok-k-muzykalnoj-krasote-k-dvizheniyam-dushevnyum>

Альбрехта основателя и первого дирижера хора, также пополнившего репертуар хора своими сочинениями, главными дирижерами РХО становились, как правило, известные композиторы: Антон Аренский, Михаил Ипполитов-Иванов, Василий Сафонов, Сергей Василенко, Павел Чесноков»¹⁷.



Регентское дело было основным в творчестве и в жизни Чеснокова. Но сам он всегда стремился к новым результатам и поэтому в 1913 году, будучи уже хорошо известным в России, молодой композитор П. Г. Чесноков в возрасте 36-лет, поступил в Московскую консерваторию. Здесь у М.М. Ипполитова-Иванова он учился дирижированию и композиции, а у С.И. Василенко - инструментовке. Композитор завершил консерваторию по классу свободного сочинения в 1917 году, получив при этом серебряную медаль. К этому времени Павлу Григорьевичу исполнилось 40 лет.

Всего П. Г. Чесноков написал более 300 духовных сочинений, помимо этого он писал произведения в других жанрах. В общей сложности композитор написал более 500 произведений. Духовные музыкальные произведения Павла Григорьевича представляют большую музыкальную ценность, он писал произведения для всенощных, литургий, панихид, различные концертные произведения на богослужебные тексты. Из светских П. Г. Чесноков писал детские песни, песни для смешанных голосов; романсы для голоса и форте-

¹⁷ Прыткова Е. «Пой в восторге, русский хор!». О книге Евгении Сабадышиной «Русское хоровое общество» / Е. Прыткова // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://muzobozrenie.ru/poj-v-vostorge-russkij-hor-evgeniya-sabady-shina-russkoe-horovoe-obshhestvo/>

пиано, хоры для женских и детских голосов и фортепиано, хоры для смешанных голосов; пьесы для смешанных голосов.

В начале перечислим наиболее крупные сборники. Из них можно выделить: три панихиды, первая из них написана в 1906 г и посвящена памяти его. В своих опусах Чеснокову удалось зафиксировать превосходное мастерство русского хорового пения а cappella. У Чеснокова можно учиться виртуозному хоровому письму и глубинному пониманию коренных свойств хорового пения. Так о нем пишет Н. Плотникова: «Композитор Конюс, познакомившись летом 1902 года с двумя из опубликованных произведений Чеснокова, дал лестную оценку молодому композитору: «Мне очень нравится его творчество. Он бесспорно талантлив. Искренен. Чуток к музыкальной красоте, к движениям душевным и обладает, кроме того, *способностью музыкальной живописи*, умеет придавать образную рельефность своим мыслям. Если будет много писать и совершенствоваться, то уйдет далеко»¹⁸.

Как известно Чесноков с пяти лет начал петь в хоре своего отца - церковного регента. Он с детства понимал важное назначение пения хора в храме. Он знал, что пение хора должно настраивать прихожан на молитву. Помимо этого он осознавал и мастерски использовал притягательную великую силу выразительного хорового пения. Замечательный дирижер и педагог К.Б. Птица так отзываясь о прекрасном композиторе: «Его вокально-хоровое чутье, понимание природы и выразительных возможностей певческого голоса имеют мало равных не только в произведениях отечественной, но и зарубежной хоровой литературы»¹⁹.

В своих сочинениях П. Г. Чесноков демонстрирует безупречное владение хоровым письмом, превосходное знание знаменного распева, русского

¹⁸ Плотникова Н. Ю. Чуток к музыкальной красоте, к движениям душевным Н.Ю. Плотникова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://eparhia-saratov.ru/Articles/chutok-k-muzykalnoj-krasote-k-dvizheniyam-dushevnyam>

¹⁹ Птица К. Б. П. Г. Чесноков и его книга «Хор и управление им» // П. Г. Чесноков. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров Изд. 3. / П.Г. Чесноков — М Государственное музыкальное издательство, 1961. — С.4.

народного пения и это особенно проявилось в его переложениях древнейших видов русского церковного пения — распевов. Наряду с этим в его произведениях есть стремление к искреннему выражению своих эмоций, нередко в мелодических линиях его произведений можно услышать песенные, лирические мотивы. Тем и замечательна для многих слушателей музыка этого композитора, что в ней можно часто услышать отзвуки народных песен, русского фольклора. Примечательно, что композитору с помощью, в том числе, этих средств удается передать настроение мелодии. Оно — то молитвенно-проникновенное то, злихватски-удалое как, например, начало песнопения «Великое славословие». Нередко для создания торжественного, величественного звучания композитор использует приемы четырехголосия или шестиголосия, особенно в кульминационных моментах. Нередко в его произведениях можно услышать мужественные суровые напевы. В большой степени в произведениях Чеснокова мелодическая и ритмическая составляющие подчиняются гармонии. Часто в своих произведениях композитор использует следующий прием: он поручает верхнему голосу выдержанный звук, на фоне которого меняются гармонические краски. Исходя из того, что в произведениях Чеснокова главенствует гармония, партии верхних голосов в мелодико-тематическом отношении подчинены ей, в них часто присутствует речитативность, используются органные пункты с ритмическими фигурами, украшения гармоний, выбранных композитором, временами органной пункт в виде подголоска, который повторяется. На основе множества прослушанных произведений, можно прийти к выводу, что композитор слышит тембр сопрано как легкий, светлый, нежный. Чесноков бережно относится к верхним женским голосам и, как правило, диапазон партии сопрано не выходит за пределы их звучания, за которым он может приобрести резкое, драматически напряженное в тембральном отношении звучание.

Звучание сопрано в хорах — это отдельная важная тема. Часто звучание сопрано сопровождается общим затемненным заглубленным тембром, несколько выделяющимся из общего хорового звучания. Помимо этого, пар-

тия верхних женских голосов в хорах имеет развитое мелодическое начало, что создает определенные трудности в процессе их ансамблирования с остальным хором. Возможно поручая верхним голосам выдержанные тоны и подголосочные партии, Павел Григорьевич решал эту проблему, приучая хористок, поющих партии сопрано, прислушиваться к звучанию хора.

У Чеснокова был редкий мелодический дар, способность сочинять выразительные, приятные на слух мелодии. Его часто упрекали в излишней склонности к использованию красивых мелодий, неуместной, по мнению критиков, в церковном богослужебном пении, «романсовом стиле», использовании хроматизмов, присутствующих в мелодиях и гармониях, шикарных нонаккордах. Замечательный дирижер К.Б. Птица писал о том, как необычно преображаются те же средства в исполнении хора: отдельные фрагменты произведения, сыгранные на фортепиано, могли прозвучать сентиментально, подслащено, но при слушании того же произведения в исполнении хора, невозможно было не отметить благородство, ясность и выразительность хорового вокального звучания. Музыка Чеснокова отличается еще одним ценным свойством: это непрерывное развитие, своеобразная энергетическая нить, которая связывает различные разделы произведения в одно целое. Это также является отличительной чертой очень многих, если не всех его произведений. Очень многие из его произведений неоднородны по хоровой фактуре. В одном сочинении можно услышать и гомофонно-гармонический склад и полифонические места, и все это органично и естественно связано, музыка подчинена словам в соответствии с принципами знаменного пения.

У Чеснокова можно учиться виртуозному хоровому письму и глубинному пониманию показателей качества хорового пения. Как справедливо и объективно отзывается о его творчестве известный хоровой деятель профессор Московской консерватории А. В. Никольский: «отличительной чертой их является свобода обращения с данным материалом и самостоятельная красота той "оправы", в которую он облакает взятые в основании мелодии. На контуре древних мелодий г. Чесноков вышивает собственные узоры с поразитель-

ной силой и яркостью их красок. Из этих мелодий он "извлекает" скрытую в них роскошь музыкальной идеи и воплощает ее в формы новые и свежие; не "стилизует" только, а подлинно творит. Он не стремится подчеркнуть византизм основного мотива, с его суровостью и сдержанностью "личных переживаний", а ищет для него выражений в богатстве и смелости современных средств музыкального искусства. Отсюда во всех переложениях г. Чеснокова тот же характер, что и в его оригинальных композициях. Оттого-то они всегда так музыкально содержательны. Его пьесы звучат в хоре очень сочно и поются легко, несмотря на сложность фактуры. Конечно, эти композиции не для маленьких хоров, — они рассчитаны на большие силы»²⁰. Помимо этого Никольский называет Чеснокова одним из лучших церковных композиторов. Вместе с тем он признает что, большая часть сочинений П. Г. Чеснокова, по основному характеру, так и по сложности композиторского языка едва ли можно назвать подходящими для клироса. Но композиторское мастерство, обилие, содержащихся в них художественных красот делают их лучшим материалом для программ духовных концертов.

1.4 Творческая и преподавательская деятельность П. Г. Чеснокова

при советской власти

Как отмечают в своей статье А.Д. Муратов и Д.Г. Иванов: «В 1917 году Чесноков со своим хором участвовал в интронизации патриарха Тихона (первого со времени отмены патриаршества в 1718 г). С 1917 по 1928 П. Г. Чесноков был регентом хора церкви Василия Неокесарийского на Тверской. Там служил известный протодиакон Максим Михайлов. Как протодиакона, так и хор П. Г. Чеснокова часто приглашали в другие храмы на престольные

²⁰ Кравец Л.Л. Павел Григорьевич Чесноков: жизнь и творчество Л.Л. Кравец //Труды Московской регентско-певческой семинарии 2000-2001: наука. История. Образование. Практика муз. оформления Богослужения : сб. ст., воспоминаний, арх. док. М:— Паломник, 2002 г—С.84 -85.

праздники, так как они славились на всю Москву. 29 (16) ноября 1925 года в этом храме состоялось торжественное богослужение в ознаменование 30-летия композиторской и регентской деятельности Павла Григорьевича в присутствии огромного числа поклонников его таланта, друзей, коллег и учеников.»²¹.

С приходом советской власти произошли крутые изменения в церковной музыкальной жизни. Закрывались храмы, Синодальное училище было реформировано и переименовано в Хоровую академию, а затем закрыто. Естественно, что регентские съезды и летние регентские курсы прекратили свою работу. Очень многие соратники, друзья, знакомые либо эмигрировали, либо не могли найти себе работу. Чеснокову и в это непростое время удалось найти себе применение. Он был дирижером и руководителем нескольких московских хоров, но везде на сравнительно небольшое время. Тем не менее, при советской власти деятельность П. Г. Чеснокова достигла новых вершин. В течение 5 лет, с 1922 по 1927 годы, П. Г. Чесноков руководил Государственной академической хоровой капеллой, и вторым государственным хором (1919, 1921). Как пишет К.Б Птица: «В работе с хором Чесноков представлял как великолепный знаток хорового пения, образованный музыкант и талантливый высокопрофессиональный дирижёр. Каждый шаг его работы с хором был глубоко осмыслен и последователен, каждое требование целесообразно и ясно. Основным принципом взаимоотношений руководителя с коллективом хора, которому Чесноков следовал всю свою жизнь, были глубокая человечность, взаимное уважение певцов и дирижёра, поэтому Павел Григорьевич всегда пользовался исключительной любовью у хористов. Произведения в исполнении его хоровых коллективов отличались благородст-

²¹Муратов А. Г., Иванов Д. Г. О П. Г. Чеснокове) [Электронный ресурс]. / А.Г. Муратов, Д. Г. Иванов — Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 24.10.2007. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

вом, безукоризненным вкусом, мудрым и глубоким проникновением в авторский замысел»²²

В 1920 году в Московской консерватории на инструкторско-педагогическом факультете было создано хоровое отделение. П. Г. Чеснокова пригласили туда работать преподавателем. В консерватории он проводил занятия по музыкальной теории и сольфеджио (1920 -1924), вел хоровой класс (1924-1926; 1932-1934), читал разработанный им курс хороведения (1925-1928). С 1921 года он получил степень профессора консерватории. В 1932 году вел класс специального дирижирования. Его учениками были А. Хазанов, С. Попов, А. Покровский, Ю. Петровский, И. Лицвенко, Г. Лузенин.

В июле 1921 года Павел Чесноков с Государственным хором филармонии дал на сцене Большого зала четыре концерта — звучала русская духовная и светская хоровая музыка, в том числе – П. Г. Чеснокова. В Московской Государственной консерватории П. Г. Чесноков проработал до конца жизни.

С 1 июня 1928 года Чесноков прекратил регентскую деятельность в церкви с вятителя Василия Кесарийского. Это было связано с тем, что в том же году в ультимативной форме, власти потребовали от тех педагогов, которые были связаны с церковью, отказаться от регентской деятельности и от написания произведений в области церковной музыки. Среди них были Н.М. Данилин, П. Г. Чесноков, А.В. Никольский. В том же году вплоть до 1932 года, Чесноков становится руководителем хора московского пролеткульта. В 1931 году ему была предложена должность хормейстера в Большом театре, здесь он проработал два года. В этот же период с 1932 по 1933 год он работает в капелле Московской государственной филармонии. Тогда же в 1932 году П. Г. Чесноков становится заведующим только созданной кафедры хорового дирижирования в Московской государственной консерватории. В середине

²² Птица К. Б. П. Г. Чесноков и его книга «Хор и управление им» / К.Б. Птица // П. Г. Чесноков. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. / П.Г. Чесноков — М Государственное музыкальное издательство, 1961. — С.5.

1930-х годов П. Г. Чесноков также вел несколько любительских самодеятельных хоров (хор ЦПКиО имени Горького и др.), обучал работе с самодеятельными хорами их руководителей на методических курсах, преподавал хоровые предметы в училище имени Октябрьской революции. Хоры, которыми, руководил Павел Григорьевич, отличались красивым полетным звучанием, стройным пением, певцы в них были внимательны к ансамблю, к нюансировке, этим хорам было присуще выразительное исполнение.

Чесноков также известен как автор книги, получившей мировую известность. Она называется «Хор и управление им». Появлению книги послужили не только знания связанные с накопленным практическим опытом работы с хором, но и опыт многолетней педагогической деятельности автора. Еще в двадцатые годы, работая в консерватории Чесноков, понимал необходимость создания методики работы с хором. Надо принять к сведению, что достаточно полных и обстоятельных работ по данной тематике к тому времени не было, не среди советских педагогических изданий, ни среди зарубежных.

Написание книги заняло больше 18 лет. Чесноков закончил работу над ней в 1933 г, через семь лет она была опубликована. Тираж книги раскупили очень быстро. В книге автор приводит множество нужных советов и замечаний, при этом анализируя работу с хором. Автор выделяет из этого процесса его различные составляющие — работу над хоровым строем, ансамблем, над художественной частью хормейстерской и дирижерской работы над производением.

Как рецензирует К.Б. Птица в предисловии к этой книге: «Самого серьезного внимания заслуживает предложенная Чесноковым система помет-стрелок, указывающих на трудно исполняемые интервалы (ступени лада) и на необходимость их интонационного подтягивания или понижения. Очень интересен раздел книги, посвященный описанию сложных форм вокальной организации хора. Чесноков предлагает, по существу говоря, в этой главе новые пути развития художественной выразительности коллективного певче-

ского искусства. Превосходный знаток выразительных возможностей человеческого голоса, он проверил целесообразность и реальность своей теории на опыте использования регистро-тембрового разделения голосов в Государственной капелле на произведениях, специально написанных с учетом его требований А. В. Никольским и Ю. С. Сахновским, с разделением хоровых партий на мелкие тембральные группы. По отзывам специалистов, даже в первых опытах ощущались серьезные положительные результаты. Эта проблема, безусловно, потребует серьезного внимания в дальнейшем развитии отечественной хоровой культуры»²³.

В книге рассматриваются вопросы строя, описываются дирижерские задачи, доступно и понятно автор объясняет принципы дирижерского искусства:

- 1) фразировки — от мелких мотивов до крупных кульминационных моментов;
- 2) постепенное изменение динамики по фразам;
- 3) соответствие аккордов динамических штрихам;
- 4) работа с размером и темпом произведения;
- 5) градация дирижерских движений;
- 6) поэтапная работа с произведением и др.

Книга представляет собой капитальный методический труд и бесспорно является одной из лучших книг в области хорового дирижирования. Второе издание также представляет собой библиографическую редкость. Она также переведена на английский язык и известна за рубежом.

Как было сказано выше, в конце двадцатых годов, по требованию руководства Московской консерватории, Чесноков прекратил регентскую деятельность, а также сочинение духовных произведений. Это обстоятельство

²³ Птица К. Б. П. Г. Чесноков и его книга «Хор и управление им» /К.Б. Птица // П. Г. Чесноков. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. / П.Г. Чесноков — М Государственное музыкальное издательство, 1961. — С.16.

помогло ему пережить сложный период сталинских репрессий. Советская власть была вынуждена терпеть Чеснокова, так как он пользовался глубоким уважением у музыкантов и к тому же он был известен. В НКВД ему сделали предложение написать частушки с богоборческим содержанием, но получили отказ. К.Б. Птица с уважением пишет о нем: «Павел Григорьевич Чесноков был человеком глубокой порядочности, сохранившим до преклонных лет наивную простоту и доверчивость своей поэтической и тонко чувствующей души. Возвышенные идеи гуманизма, человечности и добра привлекали его безусловно...»²⁴. В военные годы он отказался уехать в эвакуацию и остался с группой профессоров в Москве.

Последние годы П. Г. Чеснокова были наполнены лишениями и нуждой. Стоя в очереди за хлебом, истощенный Павел Григорьевич упал в очереди за хлебом и не мог подняться. Церковные певчие нашли его, отвезли в больницу. В больнице ему был поставлен диагноз воспаление легких, однако инфаркт, от которого он умер, остался на этом фоне незамеченным. «Из храма, где его отпевали, друзья — Александр Александров, Иван Козловский, протодиакон Михаил Михайлов — несли гроб на своих плечах до консерватории. «Хор под управлением А. В. Свешникова исполнил любимые произведения композитора. Павла Григорьевича Чеснокова похоронили на Ваганьковском кладбище. В некрологе, опубликованном в «Журнале Московской Патриархии» было написано: «В церковной музыке он оставил нам неподражаемые образы высокого религиозного вдохновения, которое тихим пламенем горело в нём всю жизнь. Не стремясь ни к каким внешним эффектам, П. Г. Чесноков окрылял слова молитвенных прошений и славословий

²⁴ *Птица К. Б.* П. Г. Чесноков и его книга «Хор и управление им» / К.Б. Птица // П. Г. Чесноков. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. / П.Г. Чесноков — М Государственное музыкальное издательство, 1961. — С.9

простейшими мелодиями, звучащими из глубины чистой и совершенной гармонии»²⁵.



Рисунок 3 П.Г. Чесноков 1932 г.

²⁵ Муратов А. Г., Иванов Д. Г. О П. Г. Чеснокове) [Электронный ресурс]. / А.Г. Муратов, Д. Г. Иванов — Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 24.10.2007. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ГЛАВНЕЙШИХ ПЕСНОПЕНИЙ ВСЕНОЩНОГО БДЕНИЯ» ПАВЛА ГРИГОРЬЕВИЧА ЧЕСНОКОВА

2.1 Особенности трактовки понятия дирижерская интерпретация музыкального произведения в отечественном музыковедении

Интерпретация представляет собой индивидуальное восприятие и составление собственной исполнительской концепции музыкального произведения дирижером. Она зависит от степени его образования, музыкальной интуиции, тонкости музыкального слуха и чувства музыкальной формы. Как было сказано выше, дирижерская интерпретация подразумевает собственный взгляд дирижера на исполняемое произведение. Прежде чем перейти к раскрытию этого явления, представляется целесообразным коснуться следующих понятий, таких как: музыкальный стиль, стиль исторической эпохи, композиторский стиль, музыкальный жанр, содержание и форма музыкального произведения, музыкальный язык. Также поговорить вкратце об анализе музыкальных сочинений, о раскрытии художественного содержания, о дирижерском стиле. И уже после этого перейти к непосредственному разговору о дирижерской интерпретации.

Каждое музыкальное произведение обладает своими неповторимыми чертами. В их число входит и авторский стиль композитора — своеобразный каркас, на котором строится последующая интерпретация. Понятие «музыкальный стиль» уже основательно освещено в искусствоведческой литературе. Широко известны и получили распространение работы Б. В. Асафьева,¹ Ю. А. Фортунатова,² А. С. Сивизьянова³ и др.

¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев — Л., 1971. — 320 с.

² Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове/ Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой /Ю.А. Фортунатов — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского 2004.—382 с.

Говоря о дирижерской интерпретации, нужно иметь в виду, что интерпретация подразумевает *собственное видение* и представление дирижера о произведении. «*Интерпретация* (от лат. *interpretatio* — разъяснение, истолкование) — художественное истолкование дирижером, музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства<...> Интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла <...>»⁴. Композитор является носителем субъективных идей, и их отображение на бумаге носит относительный характер. Помимо этого также субъективно дирижерское прочтение и владение навыками дирижирования. Таким образом, интерпретация дает возможность соединить материальное и духовное, т. е. партитуру и видение, профессионализм дирижера, благодаря которому, творческий замысел автора может быть переведен в звуковое воплощение с помощью хора.

Как отмечает Федоров М.В. в своей диссертации «Дирижерская интерпретация музыкального произведения (Генезис и эволюция)»: «Создание художественного образа предусматривает соблюдение некоторых правил музыкально-интерпретаторского творчества. В частности, элементы музыкального языка, такие как мелодия, гармония, фактура, метр, ритм (иногда акценты, штрихи и др.), воплощаемые композиторами непосредственно в нотном тексте, не должны подвергаться правке. Что же касается исполнительских средств, (темпа, громкостной динамики, агогики и др.), то с их помощью дирижёр имеет возможность оттенить те или иные стороны музыкального об-

³ Сивизьянов А.С Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. / А.С. Сивизьянов — Шадринск: 1997. — 372 с.

⁴ И. М. Ямпольский И.М. Интерпретация [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/interpretazia.html>

раза (ярче преподнести слушателям, т.е. придать специфические черты образной сфере)»⁵

Если указания темпа и метронома можно принимать за сравнительную константу, то знаки для изменения динамики или обозначения чувств у музыкантов в определенном месте произведения нельзя измерить ничем. По-разному можно трактовать штрихи. Отсюда следует, что никакая партитура не может предлагать абсолютно определенную, законченную инструкцию для дирижера. Она лишь ориентирует, и в то же время ставит перед дирижером-интерпретатором ряд задач общего и частного характера. Определение концепции исполнения, нахождение темпов, агогики, выявление важных и второстепенных кульминационных мест и т.д. «В конце XIX — начале XX века наметилась тенденция к максимально подробной записи композиторами своего сочинения. Примером тому служит позиция Густава Малера. Главной особенностью его партитур является максимальное насыщение авторскими указаниями и ремарками. В частности, заботясь о соответствии своих представлений будущим интерпретациям, в финале «Второй симфонии», Г. Малер точно сообщает исполнителям то, как располагаться на сцене, чтобы оставлять помост для закулисной музыки, указывает валторнистам позиции, в которых следует играть отдельные фрагменты»⁶. Для улучшения качества дирижерской работы интерпретатору полезно иметь представление об определенных общих понятиях в приложении к выбранному произведению.

Музыкальный стиль — это возникающая на определённой исторической почве и связанная с соответствующим мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств

⁵ Федоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (Генезис и эволюция): дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. В. Федоров Военный институт (военных дирижёров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации — М., 2011. — С. 58

⁶ Федоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (Генезис и эволюция): дис. ... канд. искусствоведения / М.В. Федоров; науч. рук С.Е. Сенков —М: 02 Военный институт (военных дирижёров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации — М., 2011. — С 57.

их воплощения. Таким образом, в понятие стиля входят и содержание, и средства музыкальной выразительности. При этом указанное понятие применяется в широком и узком значении. При рассмотрении конкретного сочинения дирижёр сталкивается с различными составляющими:

- а) Особенности исторической эпохи
- б) Национальные черты музыки страны или региона
- в) Индивидуальный творческий облик композитора.

Под определением «*стиль исторической эпохи*» понимается ряд определенных характерных черт, присущих музыкальным произведениям композиторов, работавших в рамках определенного исторического периода. Так, в музыке композиторов Средневековья большое значение придавалось выдерживанию строгой структуры произведения. Наряду с особенностями той или иной эпохи, весьма значимым в характеристике представляется национальный компонент, зачастую служащий ключом к пониманию композиторского стиля. Для каждого национального музыкального стиля характерен ряд специфических особенностей. Эти особенности сформировались на почве национальной культуры, которая, в свою очередь, напрямую зависит от места географического расположения, климата, характерного для этой территории, и, соответственно, менталитета населения.

При выработке дирижёром исполнительской концепции *музыкальный жанр* рассматривается через призму музыкального стиля композитора. Обычно, музыкальное произведение воплощает в себе единство содержания и формы. Под *содержанием* понимается отражение в данном цикле общественно-исторической действительности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний. *Музыкальная же форма*, в широком смысле слова, подразумевает целостно организованную систему музыкальных средств, применённую для воплощения содержания. Иначе говоря, все жанровые средства, т.е. мелодические, ритмические, гармонические обороты, темпы, типы фактуры, пропорции частей, использованные для создания соответствующего образа, составляют форму сочинения. Безусловно, понятие

музыкальная форма применяется также и в более узком смысле, характеризующем общий композиционный план произведения (двухчастная форма, трёхчастная форма, вариационная форма, форма рондо, сонатная форма и т.д.). Указанный план реализуется через организованную совокупность всех (или главных) средств музыкальной выразительности, применённых в данном произведении, прежде всего, через тематические и тональные соотношения.

Всю базу исторически сложившихся средств выразительности часто называют «*музыкальным языком*». Сравнение некоторых свойств «музыкального языка» с вербальной речью оказывается весьма плодотворным для дирижёра. Например, из практики музыкального искусства можно вывести способность пунктирного ритма быть одним из средств, служащих для передачи состояний возбуждённости, активности, или подметить способность полной совершенной каденции утвердительно завершать музыкальную мысль.

Важнейшую роль для дирижёрской интерпретации произведения играет *анализ музыкальных сочинений*. Одной из его существенных черт является сопоставление произведений и отдельных образов, родственных по содержанию. В частности, анализ внепрограммных инструментальных сочинений в сравнении с родственными по музыке вокальными и программными композиторскими творениями, может способствовать раскрытию художественного содержания.

Таким образом, проведя анализ стиля исторической эпохи, национального, индивидуального стиля композитора, определив особенности жанра, формы и музыкального языка произведения, дирижёр подходит к решению главной задачи — *пониманию содержания произведения*, оценке его образного мира. В результате им вырабатывается *своя исполнительская концепция*.

Одним из первых качеств, которое помогает дирижёру успешно создать интерпретационный замысел, выступает чувство жанра и стиля. Оно представляет собой приобретенную в процессе профессиональной деятельности

способность ориентироваться в многообразии жанров, стилей и интерпретировать их на концертной эстраде. Воспитанию указанного качества служит совершенствование познаний в области общей истории музыки, а также изучение и анализ опыта известных дирижёров прошлого и современности.

В семантическом родстве с «жанровым и стилистическим чувством дирижёра» выступает «дирижёрский стиль». Очевидно, что при сравнении значимости данных понятий второе является главенствующим, более ёмким, полно отражающим сущность работы мастера и, поэтому соотносятся как частное с общим. К. П. Кондрашин в своей книге «Мир дирижёра» так объясняет стиль дирижёра: «Это принцип работы с исполнителями и манера воссоздания результатов этой работы на концерте. В понятие стиля входит множество компонентов — манера проведения репетиционного процесса, отношение к авторскому тексту, внешнее поведение на концерте, степень импровизации при исполнении и т.д. Охарактеризовать точно различия между ними, мне думается, невозможно. Сколько ярких дирижёров — столько и стилей»⁷.

Тем не менее, определенную классификацию стилей работы дирижёров можно осуществить при помощи психологии. В. В. Чистяков в своей работе «Психология дирижёрского образования и исполнительства» пишет о том, что, подобно четырем общепризнанным психологическим типам человеческого темперамента существуют аналогичные, отражающие особенности работы дирижёров. Он применяет и другую классификацию — по типу отношений дирижёра с оркестром, разделяя дирижёра-диктатора и дирижёра-либерала. Пользуясь указанной классификацией, можно определить интерпретаторов, главная особенность которых заключается в их самобытности, неповторимости. Ф. Ш. Мансуров писал, что например С. В. Рахманинов всегда стремился вовремя выступлений поймать «точку». Речь идет о столь не-

⁷ Кондрашин К.П. Мир дирижёра (Технология вдохновения) / К. П. Кондрашин — Л.: Музыка, 1976. С166.

обходимой для каждого сочинения кульминации, к которой исполнитель должен уметь подойти с абсолютной точностью, абсолютным расчетом, ибо если она «сползет», то рассыплется вся композиция.

Для последующего раскрытия понятия «дирижерская интерпретация» считаем целесообразным подробнее коснуться таких ее аспектов как темп, агогика громкостная динамика, штрихи, цезуры и кульминации.

1) Темп

Выбор верного темпа исполнения, без сомнения, представляется очень важным компонентом, составляющим основу дирижерской интерпретации. Он зависит от образно-смыслового содержания музыки, от характера художественных образов, от индивидуальности мышления интерпретатора. При выборе темпа сочинения, которое нужно продирижировать, дирижеру нужно решить три задачи:

- а) определение основного (генерального) темпа во всем сочинении или его структурном фрагменте.
- б) определение локальных темпов, если таковые требуются в зависимости от музыкального содержания фрагментов.
- в) обоснование требующихся отклонений, продиктованных агогикой

Для выявления основного темпа сочинения, изучается фактура материала, темповые традиции и манера исполнения во времена создания того или другого произведения, помимо этого принимается во внимание опыт интерпретаций других, в том числе, и современных дирижеров. Безусловно, дирижер сам решает в каком темпе ему дирижировать выбранное произведение, но, тем не менее, в тексте любого сочинения присутствуют объективные факторы, влияющие на выбор темпа. Имеются в виду закономерности слухового анализа: если темп скорый, то самые мелкие длительности должны исполняться более выразительно и отчетливо. Во время медленного пения крупные длительности не следует петь слишком растянуто, во избежание фрагментации музыкальной фактуры. Говоря о пении в быстром темпе, следует отме-

тить большую трудность в правильном отображении при увеличении громкости, наличии агогических отклонений, а также выполнения штрихов.

2) Агогика.

Коснемся подробнее понятия «агогика». Согласно «Хоровому словарю» это — одно из средств выразительности музыкального исполнения, (от греч. *agoge* — движение) заключающееся в кратковременных отклонениях от ровного темпа и строгого ритма, при условии их сохранения в целом. Агогика имеет свои закономерности. Так, например, устремление к кульминации может сопровождаться ускорением (главным образом в небольших музыкальных построениях) или, наоборот, расширением темпа (что наблюдается также в завершающих кадансах). <...> Наиболее значительные звуки, важные по смыслу слова (их ударные слоги) могут подчеркиваться некоторым «оттягиванием» (агогический акцент), а так называемые слабые окончания за этот счет сокращаться. Иногда агогика регулируется специальными указаниями (*al piacere* — свободно, *ad libitum* — по желанию, *tempo rubato*, *capriccioso* — капризно и т. д.). Порой к области агогики. относят весь комплекс метроритмических отклонений (ферматы, *stretto* — сжимая, *accelerando* — ускоряя, *allargando* — расширяя и т. д.). <...>»⁸.

Применяя агогические оттенки, дирижер должен обладать чувством меры, а хор быть гибким, податливым на жесты дирижера. Мелодия, как и ритм, являются авторской ценностью, не подлежащей изменению интерпретатором. Но во время агогических отклонений, не имеющих авторских помет, музыкальный пульс подвергается изменению. Время звучания длительностей увеличивается или уменьшается. Говоря об агогике, имеется в виду раскрытие образно-смыслового содержания произведения. Это служит своего рода характеристикой собственного профиля интерпретатора, выражения его индивидуальности. Она говорит о степени таланта дирижера, о понимании художественной сути исполняемого произведения, о самобытности прочтения.

⁸ Романовский Н.В. Хоровой словарь. Издание второе, дополненное, / Н.В. Романовский — Л., «Музыка» 1972. С.2.

Порой композиторы подсказывают места желаемого характера агогики (например, молитвенно в «Великом Славословии» П. Г. Чеснокова и т.д.) Но надо помнить, что всегда меру темповых отклонений определяет сам дирижер.

3) *Динамика*

Следующим аспектом дирижерской интерпретация является громкостная динамика. «Динамика (от греч. *dynamixos* — имеющий силу, от *dunamis* — сила) в музыке — совокупность явлений, связанных с различными степенями громкости звучания, а также учение об этих явлениях. Термин “динамика”, известный ещё со времён античной философии, заимствован из учения о механике; по-видимому, он был впервые введён в музыкальную теорию и практику швейцарским музыкальным педагогом Х. Г. Негели (1810). Динамика основана на применении звучаний различной степени громкости, их контрастном противопоставлении или же постепенной смене. Основные виды динамических обозначений: *forte* (сокращённо *f*) — громко, сильно; *piano* (*p*) — тихо, слабо; *mezzo forte* (*mf*) — умеренно громко; *mezzo piano* (*mp*)- умеренно тихо; *fortissimo* (*ff*) — очень громко; *pianissimo* (*pp*) — очень тихо; *forte-fortissimo* (*fff*) — чрезвычайно громко; *piano-pianissimo* (*ppp*) — чрезвычайно тихо»⁹.

Следует отметить, что все эти степени громкости звука являются относительными, и зависят от контекста. Величина каждой из них зависит от многих факторов — динамических возможностей голоса или ансамбля голосов, акустических особенностей помещения, исполнительской трактовки произведения и др. Постепенное нарастание звучания — *crescendo*; постепенное ослабление — *diminuendo* или *decrescendo*. Резкая, внезапная смена динамических оттенков обозначается термином *subito*. *Piano subito* — внезапная смена громкого звучания тихим, *forte subito* — тихого звучания громким. «К динамическим оттенкам относятся различные виды акцентов, связанных с выделением отдельных звуков и созвучий, оказывающим влияние и

⁹ Ямпольский И.М. <https://www.belcanto.ru/dinamika.html>

на метрику»¹⁰ Характеризуя интерпретацию громкостной динамики, следует упомянуть слова И. Ф. Стравинского: «Когда фортиссимо насыщает весь зал, но звучит не резко, а глубоко, многопланово, чувствуешь первозданность русской природы, её масштабность и величие»¹¹.

4). *Штрихи, цезуры, кульминации, ферматы.*

Очень важное значение для интерпретации музыкального сочинения имеет прочтение *штрихов*. Характеризуя художественный образ, штрихи выступают в разном порядке и наряду с игровыми приемами, формируют музыкальную артикуляцию. Одним из ее выразительных средств является *акцент*. Способом динамического подчеркивания звука либо созвучия, нарочито более продолжительного исполнения отдельной ноты (агогический акцент), исполняемый материал получает эмоциональное, осмысленное развитие. Характер исполняемых хористами акцентов, равно как и в ситуации со штрихами, требует от дирижера правильного, понятного, недвусмысленного объяснения в процессе репетиций. Вместе с этим для создания художественных образов интерпретатору необходимо иметь среди технических инструментов необходимое количество дирижерских жестов нужного качества, способных правильно выразить акценты.

Что касается цезур, то, наверное, она является одним из самых свободно трактуемых составляющих музыкальной пунктуации. Смысловый разрыв, который она обуславливает в музыкальной фактуре, может иметь большое психологическое значение для драматургии произведения. При работе дирижера с цезурами возникает два вопроса:

- 1) Снятие перед цезурой
- 2) Степень ее продолжительности

¹⁰ Ямпольский И.М. <https://www.belcanto.ru/dinamika.html>

¹¹ Стравинский И.Ф. Dialogues and a diary, N. Y., 1963. В рус. пер. -Стравинский. И.Ф. Диалоги. Воспоминания / И. Ф. Стравинский — Ленинград : Музыка, 1971. — 415 с.

Ответы на эти вопросы напрямую связаны с видением художественного образа дирижером.

Важнейшую роль в интерпретации играет определение *кульминаций*. Композиторы, часто, но не всегда ставят динамические указания для обозначения кульминационных моментов. Дирижер сам для себя определяет количество кульминаций. Как отмечает Федоров М.В «... что касается главной кульминации — в произведении она должна быть одна, и основной задачей дирижёра является экономное распределение выразительных средств для её подготовки»¹². Внимательное отношение к кульминациям имеет исключительное значение в интерпретации, так как после нее слушатель воспринимает по- другому звучащий ранее звуковой материал.

Следует отметить, что в исполнительской практике бывают главные кульминации разного вида: по характеру — яркие мощные; менее яркие, тихие (их труднее обнаружить); по длительности звучания — «острые» на протяжении одного, двух-трех тактов или достаточно протяженные, занимающие значительное музыкальное пространство. Момент кульминации часто представляется как сгусток напряжения, результат, исход борьбы, столкновение образов и т.д. Как правило, в этих эпизодах хор звучит на предельной громкости. В самой кульминации дирижер нередко использует такие способы выразительности жеста, которые не были использованы ранее и вряд ли будут использованы после нее. Очень важным видится представление кульминаций во времени. Ведь момент высшего драматургического напряжения также имеет определенную, присущую ему форму. В небольших по размеру музыкальных формах он может быть в виде точки. Однако по мере увеличения размеров сочинения кульминация приобретает форму вершины. В музы-

¹² Федоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (Генезис и эволюция): дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / М.В. Федоров: Военный институт (военных дирижёров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации — М., 2011. — С 73.

кальных формах большого размера момент наивысшего напряжения обычно представлен в виде кульминационной области.

Без сомнения дирижерская интерпретация являет собой очень сложное явление в практике исполнительского искусства. Выступление дирижера на концертной сцене или в студии звукозаписи со своей художественной концепцией — не только результат его личной работы. Хоровое исполнение произведения – это совместное творчество большого количества исполнителей, направленное на создание художественного образа в произведении и к достижению обще-музыкальной ценности интерпретации.

Вот как высказывается о возможностях в интерпретации сам П. Г. Чесноков в своей книге «Хор и управление им»: «Каждое хоровое сочинение, как и всякое музыкальное произведение, написано по определенному плану. Оно всесторонне продумано и прочувствовано автором; в него вложены мысли и настроения, которые составляют внутреннюю сущность сочинения. Уметь проанализировать сочинение, понять его внутреннюю сущность, раскрыть в мастерском исполнении все вложенное в него автором содержание — вот задачи, которые стоят перед дирижером»¹³.

Также он пишет о том, что после выработки ансамбля и строя дирижер переходит к работе над правильным применением нюансов. Правильное применение нюансов представляет собой самый обширный и глубокий раздел хороведения. С помощью нюансов можно раскрыть внутреннее художественное содержание произведения и придать ему необходимую выразительность. Чем выше мастерство дирижера, тем большее число приемов нюансировки он может применить. Однако нужно быть внимательным к тому, чтобы это разнообразие не привело к произвольному толкованию. Также автор отмечает, что для применения нюансов нет определенной ясности, за исключением малочисленных динамических пометок, притом, не всегда точных. П. Г.

¹³ Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. / П.Г. Чесноков: М — Государственное музыкальное издательство, 1961. —С.88.

Чесноков нюансы называет внешней оболочкой, требующей наполнения внутренним содержанием, «...это мелкие формы, в которые художник-исполнитель вливает свои собственные мысли и чувства, которые рождает его художественная натура под впечатлением тех мыслей и чувств, которые вложены в сочинение автором»¹⁴.

2.2.Элементы подготовки дирижерской интерпретации музыкального произведения для исполнения хором

Богатый слуховой опыт при работе над составлением дирижерской концепции произведения является одним из решающих факторов, влияющих на профессионализм интерпретации. Современные технологии позволяют легко проводить сравнительный анализ множества различных исполнений одного и того же произведения, предваряя таким образом работу с хоровым коллективом, в индивидуальной дирижерской работе. Данный метод работы позволяет главным образом оценить значимость индивидуального творческого подхода в составлении собственной интерпретации произведения.

Работу над хоровым произведением можно условно разделить на два этапа. Это *хормейстерский* этап работы и *дирижерский* этап работы.

Хормейстерский этап включает в себя решение технических исполнительских трудностей, таких как совершенствование интонации отдельных певцов или партий, чистота унисонов партий, стабильность строя в хоре и все виды ансамбля. *Дирижерский* этап заключается в творческой работе над раскрытием художественного образа произведения посредством воплощения дирижерской интерпретации. Художественная часть работы с хором включает в себя работу над общим темпом и отдельными темпами произведения, агогикой, штрихами, нюансами, цезурами, кульминационными эпизодами.

¹⁴ Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. / П.Г. Чесноков — М: Государственное музыкальное издательство,1961. —С 91.

Отправной точкой интерпретационной работы служит определение основного темпа исполнения и определения четких границ эпизодов, в которых будут происходить агогические изменения, так как именно этот фактор будет решающим в восприятии слушателем музыкальной формы как ряда разоб- щенных эпизодов либо единого целого. Сравнительный анализ записей исполнения выбранного сочинения позволяет учесть особенности рельефа гра- ниц формы в интерпретации других дирижеров и составить собственное ви- дение. Запоминание произведения наизусть необходимо производить в ко- нечном темпе исполнения с сохранением максимально возможной стабиль- ности метра.

Следующей ступенью работы является составление тонального плана произведения и определение основных гармонических функций. Не менее важным является определение гармонической насыщенности — частоты смены гармоний. В совокупности это позволяет составить полное представ- ление о произведении и лучше проникнуть в авторский замысел. Понимание певцами тонального плана и особенностей гармонического языка, также дает певцам дополнительный ориентир в пении и позволяет производить певче- скую работу более осмысленно.

Первостепенную важность в звучании хора имеет качество интониро- вание. Под чистым интонированием, мы подразумеваем звучание интервалов в партии певца как на чисто настроенном музыкальном инструменте. Соот- ветственно под хорошим ансамблем, мы подразумеваем звучание гармониче- ских интервалов или аккордов как на чисто настроенном музыкальном инст- рументе. Под ритмичным пением — совпадение долей в партии певца с до- лями в метрономе в соответствующем темпе.

Важное место в работе с хором играет работа над хоровым ансамблем. Являясь исключительно технической частью исполнительской работы, по су- ти, хороший хоровой ансамбль является залогом самой возможности художе- ственной работы над произведением. Отсутствие интонационного, ритмиче- ского, дикционного, тембрового либо гармонического ансамбля при испол-

нении выступает на передний план, делая всю остальную исполнительскую работу напрасной. Достойный хоровой ансамбль, в нашем понимании, достигается вниманием певцов одной партии к другим партиям вместе с одновременным ощущением своего голоса в контексте своей партии, а также в контексте гармонического и мелодического движения музыки.

После хормейстерской части работы следует художественная часть работы над хоровым музыкальным произведением. Важной частью репетиционного процесса представляется нам работа над фразировкой. Эта работа должна включать в себя показ певцам вершин фраз. Как известно существуют динамическая и смысловая вершины фразы и они не всегда совпадают. В большинстве случаев они находятся ближе к концу фразы. Фразировку можно разделить на 2 типа:

- 1) сдержанная
- 2) рельефная.

Сдержанная фразировка предполагает, что певец понимает вершину фразы, но громкость, с которой он ее начинает петь, равна громкости, на которой он приходит к вершине. *Рельефная фразировка* предполагает, что певец постепенно увеличивает громкость звучания все больше к вершине и делает легкое *diminuendo*, пройдя вершину. Другими словами в первом случае, певец понимает, к какому слогу идет движение и выражает это нединамическими средствами, например, дикционными, а во втором случае певец понимает ударный слог, к которому идет движение, и увеличение громкости его голоса направлено к положению этого слога во фразе.

П. Г. Чесноков советовал в своей книге «Хор и управление им» увеличивать громкость постепенно не от нюанса *piano* до *forte*, а от *pp* к *p*, от *p* к *mf* и т.д и наоборот увеличение от *piano* до *forte* считал «карикатурным».

Чтобы кульминация прозвучала естественно и в то же время ярко недостаточно лишь понимания того, где находится главный слог. Для этого необходимо чистое интонирование, наличие стройного ансамбля в хоре, четкого ритмического ансамбля, баланса между голосами, который должен остаться

ся при увеличивающейся громкости. Помимо технических знаний и навыков должно быть и понимание смысла пропеваемых слов, а также чисто психологические качества, такие как выдержка, хладнокровие, спокойствие и при этом возможность и способность искреннего выражения чувств заложенных композитором в музыке. Таким образом, можно утверждать что фразировка, подготовка кульминационных моментов хорошо получаются лишь при наличии всех вышеназванных составляющих хорового звучания.

Дирижерская интерпретация является синтезом восприятия всех вышеуказанных характеристик произведения и является комплексной творческой задачей, что делает ее качественное воплощение трудно достижимым. Однако именно благодаря своей сложности, это явление обладает столь большим значением для профессионального музыкального сообщества.

2.3 Анализ дирижерских интерпретаций избранных произведений из ор. 44 П. Г. Чеснокова

Цикл П. Г. Чеснокова «Главнейшие песнопения Всенощного Бдения» ор.44 был написан в 1913 г. Музыкальная структура этого произведения, представляет собой 10 хоров а capella на канонические христианские тексты на церковнославянском языке:

- 1) «Благослови душе моя Господа...»
2. «Блажен муж» Сольная партия
3. «Свете тихий...»
4. «Ныне отпускаеши...»
5. «Хвалите имя Господне...»
6. Тропари воскресные по непорочнах: «Ангельский собор» Знаменного ма-лого распева
7. «От юности моя» Знаменного распева
8. «Воскресение Христово видевше» Гармонизация Киевского распева
9. Славословие Великое
10. «Взбранной воеводе Киевского распева

Произведения цикла в первую очередь объединены тематически. Все они представляют собой части всеобщего бдения. Как объясняет игумен Силуан туманов: «Всенощное бдение или Всенощная это православное богослужение, совершаемое накануне воскресных или праздничных дней»¹⁵. Композитор включил в цикл лишь самые значимые песнопения всеобщего бдения. Ощущение целостности цикла обусловлено родством тональностей каждого из составляющих его сочинений. Например, произведение «Ангельский собор» написано в a-moll, которая является тональностью доминанты к E - Dur, тональности в которой написано предыдущее песнопение «Ныне отпускаеши». «Ангельский собор» заканчивается на звуке «а»- в тональности доминанты к d-moll — основной тональности следующего сочинения «От юности моя». Сочинение «От юности моя» (основная тональность песнопения тоже d-moll) заканчивается, на ноте d (одноголосие), а следующее произведение написано в d-moll. «Воскресение Христово» заканчивается тоже в d-moll, а это III ступень к B-dur «Великого славословия». «Великое Славословие» заканчивается в F-dur (на доминанте к B-dur).

Сходство «внутреннего устройства» произведений объясняется использованием, в основном, трезвучной аккордики (в полном и неполном видах). Аккорды основных тональностей приходятся на значимые слоги внутри строк. В рамках аккорда встречаются распевы (чаще всего — восьмыми длительностями). Удвоения аккордовых тонов появляются внутри главных ладовых функций и часто сопряжены с границами текстовых строк, музыкальными кульминациями песнопений. Во всех произведениях часто используются плагальные обороты.

При общем сходстве внутреннего устройства большинства произведений. Каждое из них имеет свои отличительные особенности. Особенное сходство наблюдается между первыми пятью произведениями цикла.

¹⁵ Игумен Силуан Туманов О всеобщем бдении. Часть 1 //– [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://foma.ru/kommentariy-na-vseshnoe-bdenie-chast-pervaya.html>

В дальнейшем проблемы дирижерской интерпретации будут исследованы на примере 3х произведений: «Тропарей воскресных «Ангельский собор» (№ 6)¹⁶; «Воскресение Христово видевшее» Киевского распева (№8)¹⁷; «Великого славословия» Знаменного распева» (№ 9)¹⁸. Будет произведена попытка рассмотреть данные произведения, разгадать замысел композитора в целом и в отдельных фрагментах. Мы проведем анализ исполнения несколькими хорами, исполнение которых на наш взгляд заслуживает внимания, определен перечень составляющих, наличие или отсутствие, которых будет влиять на исполнение. Естественно будет уделяться внимание, удачным дирижерским находкам, особенно если они будут дополнять или превосходить задуманное композитором. Таким образом, мы будем иметь возможность рассмотреть и изучить именно проблемы нескольких дирижерских интерпретаций произведений в хоровом исполнении.

Самым значимым произведением цикла является «Великое Славословие». Для анализа дирижерских проблем в этом произведении была использована дирижерская интерпретация Владимира Горбика.. Великое славословие это песнопение, которое предназначено для исполнения на православном воскресном или праздничном Всенощном бдении. Оригинальность и необычность композиции, созданной П. Г. Чесноковым, состоит в том, что обычно Великое славословие начинается с тихой звучности и медленном темпе. Так, например, начинаются: «Великое славословие напева Киево-Печерской Лавры», «Феофановское», и др. Есть несколько произведений, которые начинаются в подвижном темпе, (вспомним например «Великое славословие Знаменного распева», «Валаамского распева»).

¹⁶ Всенощное бдение. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров. Составитель архим. Матфей (Мормыль) — Троице Сергиева Лавра, 2000. — С. 318 - 323.

¹⁷ Нотное издание для звукозаписи в Саратове в июне-июле 2016 г духовных произведений П.Г. Чеснокова (Saratov recording June-July 2016) — М: Patriarch Tikhon Russian American music Institute, 2016 — С. 13— 29.

¹⁸ Там же

При исполнении «Великого славословия» хором «PaTRAM» под управлением В.Горбика, использовалась партитура с переложением для мужского хора А. Котагарова. Прежде чем приступить к анализу исполнительской интерпретации этого хорового коллектива, следует отметить, что это песнопение представлено в альбоме духовной музыки П. Г. Чеснокова «Научи мя оправданием Твоим», который был записан в 2016 г в Саратове по благословению Высокопреосвященного Лонгина Митрополита Саратовского и Вольского. В записи принимало участие 42 певца из России, США и Канады. Запись была произведена американской звукозаписывающей компанией «Sound Mirror», звукорежиссером Блантоном Алслоу. 10 февраля 2019 года на 61 церемонии премии Грэмми в Лос –Анджелесе, этот диск был номинирован на премию Грэмми в номинации «Лучшая хоровая запись года». Следует отметить, что как сказал Владимир Горбик в интервью корреспонденту газеты «Коммерсант»: «На MusicWeb International три эксперта назвали его “записью 2018 года” ...продюсер Алексей Лукьянов, наши коллеги и я — думаю, что это и сыграло свою роль в том, что диск номинировали на “Грэмми”»¹⁹.

Все три исследуемых произведения присутствуют на диске. Вот как рассказывает о «Великом Славословии» сам дирижер хора Владимир Александрович. Горбик: «Великое славословие» — настоящий шедевр русской духовной музыки XX века. Масштабное музыкальное полотно, гигантские размеры которого, тем не менее, не делают его вязким и затянутым, где гений композитора проявился с особой полнотой. Ощущение чрезмерной продолжительности песнопения отсутствует, благодаря чередованию внутри сочинения разных духовно-музыкальных образов — от громогласно-славословных, как в начале “Слава в вышних Богу”, до умирительно-тихий и

¹⁹ Ходнев С. Я и не думал, что буду хоровым дирижером. Владимир Горбик о номинированном на «Грэмми» альбоме русской духовной музыки / С. Ходнев Коммерсантъ 07. 02. 2019 г века – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3875825>

покаянно-проникновенных, как в конце сочинения на словах “...помилуй нас”. В качестве примера такого музыкального сопоставления можно привести фрагмент со словами “Господи, Царю Небесный...”: он звучит тихо и благоговейно, после того, как только что отзвучали громкие аккорды хора предыдущей фразы “...великия ради славы Твоя”. Таких мест здесь целый ряд. Душа молящегося в течение всего песнопения переживает широчайший диапазон чувств — от ощущения своей греховности до благодарности Богу и благоговения перед Его величием и человеколюбием»²⁰.

Тональный план и гармонический язык

Произведение состоит из трех частей. Оно написано в переменном ладу в тональностях В-Dur – F-Dur. Используется доминантовая переменность. Тональный план сочинения укладывается в пентатонику: « В-Dur, C-Dur, d-moll, F-Dur, g-moll». Функциональность аккордов может трактоваться в зависимости от тональностей, которые принимаются как основные. Активно используются кварто-квинтовые соотношения аккордов, перекраска наклонений происходит за счёт медиантовых соотношений (также они используются при подходе к аккордам кварто-квинтового соотношения). В структурах аккордов преобладают терцовые разновидности. Неполные варианты обусловлены логикой мелодического движения. Дублируются как аккордовые тоны, так и терцовые распевы. Плотность фактуры меняется в зависимости от «снятия» голосов и их «утолщения» (при «снятии» голосов — возникает ощущение разреженности, при «утолщении» — наполненности; в чередовании «разрежения» и «утолщения» проявляется ритм формы высшего порядка. (Ритмом формы высшего порядка называется частота смен разных гармоний в крупных разделах одного сочинения).

«Великое Славословие» в написанное П. Г. Чесноковым, начинается с громкой динамики- f это придает мощный и гимнический характер сочине-

²⁰ В. Горбик Заметки исполнителя. Научи мя оправданием Твоим (Teach Me Thy Statutes) / [Patram Institute Male Choir; Vladimir Gorbik] [Reference Recordings: FR-727]

нию. Попутно заметим, что этот прием повторяется несколько раз в разных фрагментах произведения. Произведение написано в гомофонно - гармоническом складе, с множественными элементами полифонии. В таких местах исключительно важно выделить звучание основных хоровых партий, в то время как, побочные приобретают значение подголоска.

Полифонические фрагменты Динамический план

Чесноков в начале произведения использует очень интересный прием: слова: « и на земли» звучат у побочных партий — у басов и теноров, но звучно, мощно и определенно. Певцы, поющие главную тему, благодаря двум восьмым паузам, повторяют следом эти же слова (3т). Еще чаще используется прием, когда основные партии пропеваются, в то время как у вспомогательных—целые длительности (12-13; 29-30;32-33;35-37 т.т. и др.). Этот прием композитор использует во всех частях произведения. Также используется прием, когда побочная партия вступает позже на долю чем основная и пропевает один гласный звук восьмыми и четвертными длительностями, либо также целыми длительностями (23.26.29.38 т.т. и др.) Как видно из рисунка 2.1

Молитвенно 3

The image shows a musical score for a piece titled 'Молитвенно 3'. It consists of five staves. The top staff is for Soprano (S), the second for Alto (A), the third for Tenor (T), the fourth for Bass (B), and the fifth for Piano (P). The lyrics are: 'Гос по ди Ца рю Не бес ный, Бс по ди,'. The piano part has a melody with a 'mf' dynamic marking. The vocal parts have various dynamics and phrasing, including a 'V' marking in the Soprano part.

Рис 2.1—П. Г. Чесноков. Великое славословие ор. 44 № 9, тт. 23—25

И такие приемы используются на протяжении всего произведения. Можно предположить, что для того чтобы вступление нижних голосов в 3 т. прозвуч-

чало более убедительно, в партитуре у верхних партий стоит нюанс *diminuendo*. В следующем такте этот нюанс стоит уже у партий нижних голосов, видимо для того чтобы ярче прозвучали главные слова у партий альты и сопрано. Естественно в задачи дирижера входит создание условий для того, чтобы певцы выполнили эти требования. Это требует от певцов внимания к главной партии, понимания, что их партия не основная.

Динамичное развитие и смена нюансов широко представлены в этом произведении. В этом сочинении композитор предоставляет дирижеру широкие возможности для использования динамических возможностей хора. Произведение начинается с мощного активного энергичного выражения благодарности Творцу. После него наблюдается снижение динамики в конце фразы с переходом к аналогичному по начальной динамике моменту на новой фразе: «Хвалим Тя, благословим Тя». Также наблюдается снижение динамики в середине фразы и такое же мощное начало следующей фразы.

П. Г. Чесноков ориентируется на текстовую составляющую песнопений. Свидетельством служит множество высказываний о работах Чеснокова, где при музыкальной интерпретации, он исходит от смысла текста. В начале произведения — славословие, прославление Бога. Очень часто, человеку хочется благодарить Бога за победу и успех. Это делается на эмоциональном подъеме, в приподнятом настроении, что определенно показывает композитор в этом фрагменте произведения. Эмоциональный радостный всплеск на словах: «Слава в вышних Богу» и в других частях произведения на словах: «Хвалим Тя, благословим Тя»; «Великия ради славы Твоя» и др. После подобных моментов, следуют фрагменты с ослаблением динамики на словах: «и на земли мир, в человецех благоволение»; «кланяем Ти ся, славословим Тя, благодарим Тя» и других подобных местах. Смена динамического напряжения дает краткий отдых и исполнителям и слушателям перед следующим энергичным моментом и соответственно эмоциональным всплеском. Заметим, что таких мест в произведении, где после динамичной фразы на *f* следует ослабление динамики, несколько.

Первый подраздел первой части (1-23 тт.) является достаточно динамичным с небольшими спадами динамики, перед новым эмоциональным всплеском. Почти аналогичное место — с 40 по 58 такты. После динамичного подраздела следует более спокойный фрагмент, который начинается со слов: «Господи, Царю небесный...»

Второй подраздел первой части начинается молитвенно. На это состояние указывает композитор. Ведущими основную тему в этом фрагменте оказываются партии альтов и сопрано. Часто в началах фраз после четверти с точкой в партии альта наблюдается вступление подголосочной партии с половинной длительности. Этот прием позволяет разнообразить пение. Можно в этом увидеть выражение соборности молитвы. Этот прием используется на словах «Господи», «Боже» «Иисусе» «вземляй», что означает «взявший» (28,29 тт. и др.). Начало фразы с четверти с точкой в основной партии делает схожими эти разделы первой части (см. рисунок 2.2.)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 4/3. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The lyrics are: S: Гос по ди Сы не Е ди но род ный И и; A: жи те лю, Гос по ди; T: же. Гос по ди; B: (no lyrics shown). The Soprano part starts with a *mf* dynamic and a *v* (accent) mark. The Alto part has a *v* mark. The Tenor part has a *v* mark. The Bass part has a *v* mark. The score illustrates polyphonic entries of the word 'Господи' (Lord) in different parts.

Рис. 2.2— П. Г. Чесноков. Великое славословие ор. 44 № 9, тт. 28—31

Отметим, что во втором разделе первой части композитор чаще использует полифонические приемы. Так в партиях нижнего баса и тенора час-

то встречаются удлинения на слогах с гласными звуками. Обратим внимание на подвижность характера в фрагменте. Несмотря на то, что второй раздел первой части по динамике уступает первому разделу, тем не менее, восьмые длительности в основных партиях и местами в подголосочных партиях подчеркивают подвижный характер хоровой фактуры. Можно увидеть в этом моменте как бы живые огни многочисленных свечей. Как известно, свеча является образом молитвы. Не исключено, что именно этот образ композитор заложил в использование этих ритмических фигур. Со слов «Вземляй» в звучании хора идет переход от молитвы к славословию, на что также есть указание композитора в партитуре.

Вторая часть начинается со слов «На всяк день благословлю Тя...». Эта часть произведения спокойная, она примечательна тем, что у партии сопрано здесь *divisio* и партия верхних сопрано поет на выдержанном тоне (75-82 тт.). Фраза в середине второй части: «Буди Господи милость Твоя на нас» представляется неким сокровенным местом. (см. рис. 2.3)

83 *mf* Тихо. Молитвенно

S Бу ди, Гос по ди ми лость Тво я на нас, я ко

A *p*

T Бу ди, я ко

B

Рис. 2.3— П. Г. Чесноков. Великое славословие ор. 44 № 9, тт. 83-87

Начиная с восхваления в первой части, композитор переходит к молитвословию во второй, и середина второй части представляет собой, как нам представляется, выражение тихой сокровенной искренней молитвы. Это ме-

сто можно назвать сердцевиной произведения (83-89 т.т.), после которого пойдет медленно-разворачивающийся фрагмент сочинения со словами: «Благословен еси Господи, научи мя оправданием Твоим».

Нам представляется, что в этом фрагменте на словах: «Благословен еси Господи..» композитор изображает состояние, когда после осознания своей греховности, нахождения скрытого до настоящего времени неправильного понимания личных событий, которое мешало и угнетало душу, человек испытывает глубокое облегчение и переходит к благодарному вздыханию. И здесь от понимания только лишь осознанных ошибок, и от горести и от одно-временной радости очищения, от предвкушения духовной новизны, благодарная, лишь недавно скорбящая душа, исполняется благодарности и переходит к славословию и даже к молитвенному дерзновению. В музыке на это указывает партия первых и вторых сопрано, поющих в унисон (91-96 т.т.). В этом фрагменте главная тема у нижних голосов, повторяющих, как бы от лица возрождающейся души, но еще находящейся в изнеможении, с надеждой, заветные слова молитвы: «Благословен еси Господи, научи мя оправданием Твоим» «Слово “оправдания” переводится на русский язык как “повеление”, “заповедь”, “закон”, “установление”. То есть мы просим Господа научить нас жить по Его заповедям, по Его воле.»²¹. В партитуре композитор дает указание на постепенное усиление динамики от *p* до *mf* и *f*. В этом фрагменте дирижеру и певцам будет очень уместно вспомнить указания П. Г. Чеснокова, о которых он писал в своей книге «Хор и управление им» что динамику в пределах фразы надо увеличивать постепенно, переходя *pp* к *p*, от *p* к *mf* и т.д. Об этом мы уже писали ранее.

Примечательно, что у партии сопрано в этом фрагменте снова *divisio* и партия верхних сопрано также поет на выдержанном тоне и именно в момент сильнейшего напряжения хора на *f*, как видно из рис.2.4

²¹ Ильяшенко А. протоиерей Ответы на вопросы прихожан /А. Ильяшенко протоиерей / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/vopros-otvet/chto-oznachaet-blagosloven-esi-gospodi-nauchi-mya-opravdaniem-tvoim>

Рис. 2.4— П. Г. Чесноков. Великое славословие ор. 44 № 9, тт.102-107

Окончание второй части спокойное, в этом фрагменте партии нижних голосов тянут слог «и» в слове «твоим» (108-112 тт.). Нам представляется, что этот прием помогает композитору изобразить картину спокойствия. (см. рис. 2.5)

Рис. 2.5 — П. Г. Чесноков. Великое славословие ор. 44 № 9, тт.108-112

Третья часть произведения начинается с репризы. Начало— схожее с началом второго подраздела первой части. И снова в хоре нарастающее динамическое движение. На этот раз идет подготовка кульминации всего про-

изведения (113-116 тт.) Кульминационный момент приходится на слово «свет»(138т.) Следом за этим наступает контрастный момент — у хора тихое звучание на словах: «Пробави милость Твою ведущим Тя».

В 142 т. начало сольного речитатива в партии альты на словах: «Свя-
тый Боже, святой крепкий, святой бессмертный...» продолжение прошения в
партиях нижних голосов, они поют: «помилуй нас». В этом фрагменте важно
отработать с хором своевременное вступление нижних партий. Может воз-
никнуть трудность своевременного вступления партий нижних голосов в
этом моменте, как в одной из рассмотренных ниже дирижерских интерпрета-
ций. Ориентиром для певцов может служить эффект продолжения фразы на
словах: «помилуй нас», это поможет им своевременно вступить. (см. рис.
2.6)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 3/4 time and G major. Measure 143 shows the beginning of the phrase. In measure 144, the Alto part has a triplet of eighth notes. In measure 145, the Alto part has a long note with a fermata, and the Tenor and Bass parts have notes with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are: Alto: «Бо же, Свя тый креп кий, Свя тый без смерт ный»; Tenor and Bass: «по ми луй».

Рис. 2.6— П. Г. Чесноков. Великое славословие ор. 44 № 9, тт.143-145

После фрагмента с речитативом (142-161тт.) наступает момент подго-
товки предельной динамической активности. Хор начинает подготовку к
сильнейшему кульминационному моменту и вступает в 161т на словах: «Свя-
тый Боже» уже на *f*, и эта динамическая величина должна стать еще больше
(см. рис. 2.7).

The image shows a musical score for a choir, likely from a Russian liturgical work. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Russian: "Свя тый, Свя тый Бо же, Свя тый, Свя тый Креп кий, Свя тый". The score is marked with a forte 'f' dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'v'. The score is numbered 162 at the beginning of the first system.

Рис. 2.7 — П. Г. Чесноков. Великое славословие ор. 44 № 9, тт. 161—165

Хоровое звучание в этом фрагменте должно напоминать медленно поднимающуюся огромную волну. Это очень ответственный момент для дирижера и хора. Следом, как обычно, в моменты после кульминации идет спокойный заключительный фрагмент на словах: « помилуй нас» в партиях нижних голосов, а партии верхних голосов держат звук: «а» в слове: «нас». В произведении — несколько кульминационных фрагментов и этот представляется нам главным.

Перечислим вкратце задачи дирижера во время исполнения «Великого славословия». Показать торжественное начало сочинения в первом такте, аналогичные места встречаются в 9, 44 тт.; затакте к 45, 55 тт.; затакте к 56, показать вступление партиям баса и тенора (3т). Показать снятие партиям альты и сопрано (3 т, 4 доля); показать вступление партиям альты и сопрано в (4 т, после 8 паузы) сбавить звучность (4 т), дирижировать на *mf* (5-8 тт.), показать *crescendo* в 8 такте с последующим снятием. Выполнить те же задачи в аналогичных местах. Показать вступление партиям нижних голосов на второй доле (23.26.29.38 тт. и др.) Начать подготовку кульминации в 90т.; в 143 показать вступление солистке; в 162 т. показать начало кульминации; в 169 т. увести хор на *dim*

2.4 Анализ и сравнение дирижерских интерпретаций «Великого Славословия» П. Г. Чеснокова № 9 ор. 44

Для сравнения дирижерских интерпретаций различных дирижеров определим критерии оценки, попытаемся ответить на вопрос, что делает исполнение хорового произведения высокопрофессиональным интересным и глубоким. Определим *характеристики дирижирования*:

- 1) Показ вступлений и снятий хора. Показ цезур.
- 2) Темп исполнения. Агогика. Ферматы
- 3) Фразировка.
- 4) Показ нюансов. Кульминации, штрихи, динамика
- 5) Степень качества реагирования хора на посыл дирижера
- 6) Степень понимания дирижером художественного смысла произведения, заложенного в него композитором.

Определим *характеристики звучания хора*:

- 1) Качество интонирования как всего хорового коллектива в целом, так и отдельных партий хора.
- 2) Качество и стабильность хорового строя.
- 3) Ясная и синхронная смена гармонических функций в звучании хора.
- 4) Точность в исполнении темповых указаний композитора.
- 5) Слаженность ритмического ансамбля
- 6) Детализация в выполнении нюансов, кульминаций, динамическая гибкость, точность цезур.
- 7) Качество выполнения фразировки, степень ее рельефности.
- 8) Мобильность хора, скорость одновременного реагирования на показ дирижера.
- 9) Отношение к исполнению.
- 10) Тембральный ансамбль.
- 11) Естественная выразительность звучания хора.

Рассмотрим *интерпретацию «Великого Славословия» хором храма «Всех скорбящих Радосте» под управлением Н.В. Матвеева*. В дирижерской интерпретации «Великого Славословия» Н.В. Матвеевым со своим хором храма «Всех скорбящих Радосте», при начальном темпе четверть равна 95 в четырехдольном размере. В записи слышно, что верхние голоса не ансамблируют с нижними. При прослушивании записи слышно, что артисты хора чисто интонируют, при этом следят за вокальной позицией, за ритмическим ансамблем, т. е. четко совпадают в пропевании слогов. К сожалению, в записи существуют проблемы хорового строя. Женские голоса выбиваются из общей картины, нарушая динамический баланс. Кульминации подготавливаются в меньшей степени, чем в записи хора «РАТРАМ» под управлением В.А. Горбика. Фразировка — не рельефная, излишне сдержанная, что делает исполнение и слушание произведения не таким интересным, как в исполнении следующего исследуемого хора. Судя по звучанию хора, хор четко реагирует на руку, поет очень слаженно в ритмичном плане, однако ансамблирование остается слабой стороной этой записи. Отсутствует единое, слитное звучание хорового массива. В записи слышно, что каждая партия живет своей жизнью, при том, что унисоны в партиях отличаются высоким качеством. Запись производилась во времена напряженного отношения к исполнению духовной музыки на государственном уровне. Тем не менее, слышно бережное отношение интерпретации к смыслу литературного текста Великого славословия и художественного образа духовного песнопения. Слышно очень внимательное отношение всего хора к контролю вокальной позиции.

Есть с нашей точки зрения особенно неудавшееся место на словах «Благословен еси» (91-112т.т.). Дирижер применяет штрих *non-legato*. Как известно, любой творческий процесс считается успешным, когда в нем можно увидеть проявления природы, ее естественности и свободы. Так и музыка должна являться отражением жизни. Штрих хорош не сам по себе, но когда он используется для выражения чувства или с целью достижения особого ху-

дожественного эффекта. Особенное значение это приобретает в исполнении духовных произведений, предметом изображения которых является внутренний мир человека. В данном случае создается ощущение, что этот штрих у дирижера и хора, появился с целью разнообразить произведение, а не был выражением художественной необходимости, как например, в произведениях, исполняемых хором ТСЛ под управлением архимандрита Матфея Мормыля.

Резюмируя анализ данного исполнения, следует отметить, что присутствует множество составляющих, которые делают исполнение произведения этим известным хором под управлением уважаемого и известного дирижера выдающимся. Но присутствие более выраженных рельефов музыкальных фраз, подготовки ярких динамических моментов, исполняемых на *crescendo* на основе сбалансированного ансамбля, могли бы сделать исполнение произведения этим хором несколько более близким к нотному тексту.

Интерпретация хора Русско – американского музыкального института им патриарха Тихона (PaTRAM) под управлением Владимира Горбика.²²

В данной интерпретации присутствует практически все составляющие: чистое интонирование, хоровой ансамбль высокого класса, ясность гармонического движения во время исполнения, ритмический ансамбль, однако, в некоторых местах нет точной синхронизации артикуляции, это позволяет предположить, что этому навыку в хоре Н.В. Матвеева уделялось большее внимание. Однако хор «PaTRAM» сводный, к тому же в записи принимали участие иностранные певцы, это обстоятельство, оправдывает то, что у певцов не всегда присутствует четкая синхронная артикуляция. Следует отметить большую отзывчивость хора на нюансы *crescendo* и *diminuendo*. Особенно хочется отметить дирижерскую и хормейстерскую работу В.А. Горбика. Очень внимательный подход ко всем нюансам, заложенным композито-

²² Teach Me Thy Statutes [Patram Institute Male Choir; Vladimir Gorbik] [Reference Recordings: FR-727]

ром в произведении, подготовку кульминаций, органичное вступление подголосков в отношении гармонического и ритмического ансамбля и многое другое. Немалых физических и нравственных сил стоит повести хор на кульминацию, следить за всеми нюансами, моментально показывать хору уход на *piano*. Огромной выдержки и безукоризненной техники требует от дирижера подготовка кульминаций, состоящая из нескольких предложений. Произведение изобилует эпизодами со звучанием побочных партий, выполняющих функцию подголосков.

Звучание хора происходит в постоянном динамическом развитии. Несмотря на то, что произведение длинное по звучанию имеет 3 части, репризы, оно слушается с большим интересом. Слушатель как бы отправляется с хором в большое путешествие. Звучание хора полностью соответствует композиторским указаниям. Выделение главных партий и своевременное уменьшение звучания побочных, своевременные вступления, отдельно хочется отметить светлое ненавязчивое звучание первых теноров и в ансамбле со вторыми тенорами, и во время пения выдержанных тонов, и в местах *divisio*, а также подготовку кульминаций. Хочется отметить, что все кульминационные моменты произведения прозвучали очень слаженно, стройно и мощно.

Наблюдается несколько *принципиальных отличий* в исполнении этого хора от хора под управлением Н.В. Матвеева:

- сбалансированный ансамбль,
- более ясное звучание,
- фразировка гармонической ткани музыки за счет более внимательного ансамбля, рельефная,
- светлое простое звучание хоровых партий более тщательная подготовка кульминаций, с использованием гибкой фразировки
- сохранение громкостного уровня во фразах при подходе к кульминациям.

Постепенное изменение динамики и соответственно напряжения в пределах фразы, от ее начала до вершины, подготовка кульминаций с помощью нескольких фраз на не спадающей громкости делает исполнение «Великого славословия», этим коллективом, захватывающим и чрезвычайно интересным. Но повторимся, что это становится возможным благодаря присутствию остальных составляющих хорового звучания.

*Интерпретация хора Богоявленского Патриаршего Собора под управлением регента Геннадия Харитонова.*²³

Если оценивать дирижерскую интерпретацию, то при наличии многих составляющих отсутствует приготовление кульминационных моментов с помощью рельефной фразировки. Хотелось бы более органичного вступления побочных партий. В целом отсутствие рельефной фразировки в звучании хора. Среди критериев оценки звучания хора следует отметить чистое интонирование, наличие баланса в хоре; ясной смены гармоний; прослеживается наличие хорового баланса. Не совсем органичное вступление побочных партий, фразы не увеличиваются по громкости. Хороший темп речитатива.

*Интерпретация хора Казанского Кафедрального собора г. Санкт – Петербурга.*²⁴

Темп более медленный, чем указанный композитором. Это придает исполнению более спокойный характер, в аналогичных местах, например, чем при исполнении хора под управлением В. Горбика. Также и кульминации звучат более спокойно. Наблюдается не совсем органичное вступление побочных партий в характерных местах произведения. Из хоровых характеристик следует отметить отсутствие баланса во время *f*; несовершенный ансамбль, выбивающееся звучание женских голосов; довольно часто отсутству-

²³ Хор Богоявленского Патриаршего Собора под управлением регента Геннадия Харитонова. Великое славословие– [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mixmuz.ru/mp3/хор%20богоявленского%20патриаршего%20собора%20-%20регента%20г.%20харитонов>

²⁴ П. Г. Чесноков Славословие великое хор Казанского кафедрального собора //– [Электронный ресурс]. — Режим доступа <https://mixmuz.ru/mp3/п.%20чесноков%20-%20великое%20славословие>

ет синхронная артикуляция в партиях. При наличии неплохих унисонов в партиях в целом, качество звучания партии теноров во время подголосочных эпизодов значительно уступает остальным хоровым партиям. Пение речитатива солисткой неоправданно быстрое, не соответствующее композиторским указаниям. Однако это имеет и положительный эффект, в том, что контрастирует с темпом хора, который медленнее указанного композитором. Резкое громкое вступление на словах «Святой Боже», избыточная вокализация и отсутствие тембрового ансамбля влияют на восприятие художественного образа, искажая его.

Интерпретация правого хора Елоховского собора под управлением регента Владимира Тоготина.²⁵

Это исполнение отличается более легким звучанием женских голосов, более светлым тембром, однако это достоинство нивелируется не вполне уверенной чистой интонацией, отсутствием четких унисонов. На словах «Благословен еси» — non-legato. Неоправданно громкое вступление в начале подготовки кульминации не соответствует авторским указаниям. Скорость исполнения эпизода речитатива превосходит темп, указанный автором.

2.5 Анализ и сравнение дирижерских интерпретаций «Тропарей воскресных “Ангельский Собор”». П. Г. Чеснокова № 6 Ор. 44

Как отметил В. Горбик в своей статье «Заметки исполнителя» на буклете к диску духовной музыки П. Г. Чеснокова «Научи мя оправданием Твоим»: «Гармонизация П. Г. Чесноковым малого знаменного распева Воскресных тропарей по «непорочнах»: «Ангельский собор» для смешанного хора интересна тем, что напев приобретает минорную окраску и сердце молящегося наполняется ощущением Божией милости и благодати. В переложении архимандрита Матфея (Мормыля) для мужского хора эта музыка приобретает

²⁵ П.Г,Чесноков Правый хор Елоховского собора регент Владимир Тоготин//– [Электронный ресурс]. — Режим доступа:
<https://hotpleer.ru/?s=правый+хор+елоховского+собора%2C+регент+в.тоготин>

особую тембровую слитность. Ввиду того, что композитор использует простые гармонии и размеренный ритм, песнопение звучит очень доверительно и проникновенно»²⁶.

Интерпретация хора Московской Духовной Академии и Семинарии Троице Сергиевой Лавры (МДА и С ТСЛ) под управлением Матфея Мормыля.

Используется партитура данного сочинения в изложении архимандрита Матфея. В произведении отсутствует определение размера. Деление на такты осуществляется в соответствии с фразами. Партитура в изложении архимандрита Матфея отличается от оригинала тем, что в нем более «скудная» фактура верхних и в нижних голосах. На основе уменьшения плотности фактуры в переложении архимандрита Матфея при исполнении создается эффект простоты, света и даже духовной немощи, робости. (см. рис. 2.8, 2.9)



Рис.2.8 — П. Г. Чесноков Тропари воскресны: Ангельский собор Знаменного малого распева ор. 44 № 6 тт.1—2



²⁶ Владимир Горбик Заметки исполнителя// Teach Me Thy Statutes [Patram Institute Male Choir; Vladimir Gorbik] [Reference Recordings: FR-727]

Рис.2.9 — П. Г.Чесноков Тропарь воскресны: «Ангельский собор». Знаменного малого распева ор. 44 № 6 Переложение архимандрита Матфея (Мормыля) тт. 1 — 2

Напомним, что песнопение посвящено евангельскому событию, когда жены – мироносицы шли к гробу, в котором положили Господа Иисуса Христа. Они шли в страхе, ту же картину рисует композитор, но архимандрит Матфей в своем изложении идет дальше композитора, уменьшая плотность хоровой фактуры. В начале произведения в словах: «Благословен еси Господи» —неожиданная и очень уместная фермата на слоге: «ди» слова: «Господи», т е архимандрит Матфей использует ферматы в конце каждой фразы в этом предложении. Используются ферматы в конце куплета. На словах: «Ангельский собор удивися...» и далее по тексту дирижер в своей интерпретации применяет non-legato(см. рис 2.10, рис. 2.11)



Рис.2.10 — П. Г. Чесноков Тропарь воскресны: Ангельский собор Знаменного малого распева ор.44 № 6 тт.3-5



Рис.2.11 — П. Г. Чесноков Тропарь воскресны: Ангельский собор Знаменного малого распева ор. 44 № 6 Переложение архимандрита Матфея (Мормыля) тт. 3-6

Далее следует мощный унисон во втором куплете во фразе: «Видите вы гроб и уразумейте». В следующей фразе: «Спас бо воскресе от гроба» дирижер показывает *f* на слове: «Спас» потом в ударном слоге слова «воскресе» и в слове «гроба». Получается динамический каскад из трех ударных слогов с ферматами на них. При том, что встречаются фальшивые места, произведение в данной дирижерской интерпретации слушается с большим интересом

. В этом произведении можно четко проследить интонацию хора, отчетливо слышится интонация хора, можно услышать, как певцы слышат ноты партии внутренним слухом, четко связывая их между собой. Видимо это является интонационной причиной плотности и «тягучести» свойственной именно этому хору в хоровых унисонах и аккордах. На половинных длительностях дирижер показывает усиление динамики, выделяет их, слухом они воспринимаются как опорные. Мы считаем этот прием очень удачным. Очень проникновенно звучит трепетное, робкое «аллилуйа» в конце произведения в исполнении мужского хора, который может дать мощнейшее *f* во время кульминаций.

Интерпретация сводного хора Русско-американского музыкального института им патриарха Тихона (PaTRAM) под управлением Владимира Горбика.

Хотелось бы отметить удачные дирижерские приемы. На читке, читком называется фраза или несколько слов, которые поются на одном аккорде или в унисон, слышно как хор, внимательно контролирует пульсацию, это создает слуховой эффект, того что хор плывет. На словах «Благословен еси Господи» нет эффекта, который был в предыдущем рассматриваемом хоре. Поэтому это место не вызывает особого интереса. В кульминационной фразе «Спас бо воскресе от гроба» есть *forte* в слове «Спас», но нет эффекта аккордов, которые воспринимаются слухом как опорные. В третьем куплете в кульминационных моментах этот эффект, уже появляется и данный фрагмент воспринимается слухом лучше предыдущего. Очень заметна ясная ритмичная смена

аккордов. Остальная часть произведения слушается очень интересно, благодаря вышеназванным составляющим, которые относятся к областям строя и динамики, а также за счет рельефной фразировки, с ясным пониманием и соблюдением динамической вершины.

**2.6 Анализ дирижерских интерпретаций произведения
«Воскресение Христово Видевше» Знаменного малого распева
П. Г. Чеснокова № 8 ор. 44**

Как отметил В. Горбик в своей статье «Заметки исполнителя» в буклете к диску, о котором уже говорилось ранее: «Сочинение П. Г. Чеснокова “Воскресение Христово видевше” традиционно поется каждую Пасху во многих православных храмах. Средствами музыки автор ярко выразил глубину переживания Воскресения Христова, высочайшее благоговение от соприкосновения со святыней. Композитор использует стилизацию византийского исона — выдержанной в верхнем голосе ноты. Мелодия у баритонов и басов, исполняемая на ее фоне, имеет в своей основе интонации, напоминающие знаменный распев. Стихира «Воскрес Иисус от гроба» музыкально связана с песнопением «Воскресение Христово видевше» и своим мощным и ярким звучанием вызывает чувство огромной радости, что Христос действительно воскрес, дал нам вечную жизнь и безграничную милость».²⁷

Интерпретация хора Московской Духовной Академии и Семинарии Троице Сергиевой Лавры (МДАиС ТСЛ под управлением Матфея Мормыля)

В данной интерпретации присутствует движение по гармониям, простота звуковыведения, партия первых теноров внимательно следит за балансом своей партии со звучанием остального хора. Исполнение сочинения начинается с non-legato и чем-то напоминает «бег». На словах: «Кресту твое-

²⁷ Владимир Горбик Заметки исполнителя// Teach Me Thy Statutes [Patram Institute Male Choir; Vladimir Gorbik] [Reference Recordings: FR-727]

му покланяемся Христе» у слушателей создаётся ощущение, что будет напор и усиление динамики, однако после вершины фразы дирижер показывает хору *dim*.

Во фразе: «и святое воскресение Твое», в слове: «воскресение» на слог: «се» неожиданное *dim* и следом мощное *crescendo* во фразе: «Ты бо еси Бог наш». Очень динамичное начало и очень быстрый спад динамики. На словах: «Се бо прииде крестом радость всему миру» еще более мощное *cresc.* На словах: «смертию смерть разруши» в слове смерть спокойное *sforcando*. Хочется отметить, что произведение воспринимается на слух с неослабевающим интересом. Неожиданные дирижерские находки, исходящие из тонкого чувствования музыки сочинения, необыкновенная послушность хора, мгновенный отклик на любой посыл дирижера. Видимо архимандрит Матфей почувствовал, что песнопение простое и обычных средств музыкальной выразительности недостаточно для того, чтобы его исполнение сделать очень интересным. Видна работа интерпретатора над продумыванием того как надо исполнить некоторые места, чтобы это прозвучало органично. В хоре под управлением архимандрита Матфея пели священники, диаконы, семинаристы. Еще и это обстоятельство способствует выразительному и художественному исполнению хора. На словах: «Кресту Твоему покланяемся Христе» подготовка к кульминации. После слов: «Ты бо еси Бог наш» остается звучание первых теноров, которое более заметно, чем при дирижерской интерпретации архимандрита Матфея.

Дирижерская интерпретация В.А. Горбика со сводным хором Русско – американского музыкального института и Патриарха Тихона.

Это исполнение. как и исполнение предыдущего хора вряд ли кого то сможет оставить равнодушным. В куплетных фрагментах произведения используется тот же эффект «бега» что и предыдущего хора, но в этом фрагменте у хора больше *legato*. В исполнении хора присутствует движение по гармониям, чистое интонирование, ритмический ансамбль, душевное отношение к тексту песнопения. Легкое полетное звучание первых теноров в этот

момент исполнения напоминает изображения чистого неба. Этот прием композиторов данной интерпретации выражен выразительнее чем у кого –либо еще и по нашему мнению, этот фрагмент в данном исполнении наиболее близок замыслу композитора. Глубокое отношение и душевного волнения и понимания важности события, передается благодаря постепенному увеличению динамики, соблюдение хорового баланса, динамическое наполнение фразировки с уходом на *dim* весьма способствуют передаче этого образа.

Интерпретация хора «Православное отечество» под управлением Николая Георгиевского

Выполнение акцентов, аккорды на половинных длительностях воспринимаются как опорные, штрих *non-legato* в припеве, на наш взгляд не совсем удачный, видимо это применяется дирижером, для оттенения припева. Слуховой эффект «плавного» звучания хора отсутствует. Достижение этого эффекта, как в интерпретации хора под управлением Владимира Горбика, представляется более подходящим в подобных местах произведения. Во втором куплете дирижер использует штрих *legato*, и это производит положительное звуковое впечатление. На словах «Блистайся во гробе ангел, мирноносицам вещаще» присутствует агогическое отклонение темпа, что освежает звучание коллектива. Цезуры применяются между тактами в месте унисона на словах: «Видите вы гроб и уразумейте» отсутствует рельефная фразировка, при этом аккорды на половинных длительностях слышатся как опорные. Не сбалансированное по громкости звучание партии сопрано разрушает баланс. На словах «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» применен динамический контраст, в первой части применен штрих *crescendo*, во второй части фразы наблюдается спад напряжения и нюанс *dim*. Подобный же прием используется на словах: «Святей Троице во едином существе». Кульминация на словах: «Свят, свят, свят еси Господи» могла бы прозвучать на наш взгляд лучше, если бы дирижер не делал цезуры, при нарастающей динамике, эффект напряжения и мощи ослабляется цезурами. Нам представляется, что без применения цезур, этот фрагмент, где присутствует кульминация, мог прозвучать

более напористо по характеру и тем больше заинтересовать слушателя. Со слов: « Жизнодавца рождши» дирижер использует агогическое замедление темпа. На словах «Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя» хор не меняет звучания, если бы повторения в этой фразе имели бы небольшое различие в динамике, этот фрагмент воспринимался бы с большим интересом.

2.7 Методы решения проблем дирижерской интерпретации.

Обобщим проблемы дирижерской интерпретации другими словами задачи дирижера, его трудности во время дирижирования произведениями. Основными задачами дирижера являются: показ метра в произведении при помощи тактирования правой рукой; показ своевременных вступлений во время цезур и своевременных снятий хора: показ фермат, задержание длинных нот с помощью левой руки. Дирижер должен понимать суть произведения, его смысл. Проблемы могут заключаться в том, что дирижер не может четко определить, какая именно партия фальшивит; что дирижер не может предслышать вступления; проблема в координации движений, руки должны показывать изменения в динамике в темпе. Чтобы произвести нужные, точные движения руками, дирижер должен услышать, даже предслышать, например, вступления партий, должен предслышать уменьшение громкости, его движения должны опережать хор. Хорошее знание материала способствует тому, что движения становятся точными. Дирижер не должен делать лишних движений. Дирижер должен иметь развитый музыкальный слух, чтобы определить фальшь, остановить хор, в случае если он её услышит. Для большей уверенности в дирижировании дирижеру полезно знать тональный план и гармонический язык произведения, в этом случае он имеет возможность наблюдать смену гармоний. Понимание тонального плана и гармонического языка во всех особенно трудных фрагментах произведения, может помочь дирижеру услышать фальшь хора и дать певцам дополнительные ориентиры, связанные с гармоническим языком композитора. Для того чтобы определить недостатки хора и помочь певцам, дирижер должен сам уметь делать то, что

требует от певцов. Он должен уметь показать и доходчиво объяснить певцам стоящие перед ними задачи.

Отдельно хочется сказать про фразировку. Работа над фразировкой, как нам, представляется, является собирательным моментом и будет особенно эффективна, тогда когда певцами хора восполнены пробелы в интонационной работе, ансамблировании, ритмической слаженности. Когда благодаря этой работе, хор будет существенно лучше звучать, тогда работа над рельефной фразировкой будет естественным продолжением начатых трудов. После отработки навыков в рельефной фразировке, следствием которой должно стать более выразительное звучание хора, можно естественным образом переходить к отработке динамических оттенков, органичному вступлению побочных партий, и отработке кульминационных фрагментов, и в конечном итоге воплощению замысла композитора. Все вышесказанное не означает, что работа над художественным содержанием произведения не может проводиться на начальных этапах разучивания, но со стороны дирижера и хормейстера должен осуществляться контроль наличия вышеназванных составляющих и последовательностью их появления в звучании хора. Данная схема может помочь хормейстерам и дирижерам в решении часто встречающихся хоровых проблем, связанных с отсутствием строя, формальным исполнением и другими недостатками.

Для того чтобы повести за собой хор, а именно это дирижер должен делать во время интерпретации, он сам должен быть воодушевлен продирижировать хором. Часто встречаются проблемы психологического характера во время дирижирования, их причинами могут быть неотработанная техника, плохое знание произведения, собственная психологическая зажатость дирижера произведения

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Павел Григорьевич Чесноков великий русский композитор и мастер хорового дела. Слушая его произведения в частности цикл «Главнейшие песнопения всеобщего бдения» еще раз восторгаешься тому, с каким мастерством он выражает свои высокие чувства с помощью выразительных музыкальных средств. Композитор использовал принципы знаменного пения в написании музыки, а именно шел от смысловой составляющей, заложенной в текстах, и музыку подчинял смыслу текста, при этом выражая в ней свои высокие духовные переживания, используя свой глубокий духовный опыт, что дает его произведениям ясное и понятное звучание. Может, именно поэтому они близки и дороги многим почитателям его таланта. Как композитор он принадлежит к так называемому Новому, или московскому, направлению, то есть к школе церковной композиции, сложившейся в конце XIX – начале XX столетия в стенах Синодального училища церковного пения. Среди композиторов той же «московской школы» — С.В. Смоленский — идеолог Нового направления, А.Д. Кастальский, А.Т. Гречанинов, А.Г. Чесноков, А.В. Никольский, В.С. Калинин, Н.С. Голованов. Ее основными принципами были пристальное внимание к древним и обиходным церковным распевам, поиск форм их многоголосной обработки, переосмысление опыта светской народной и профессиональной музыки применительно к церковному пению.

Как выразился известный дирижер Владимир Горбик, чьи интерпретации были нами рассмотрены: « Для американцев — а диск задуман в первую очередь для распространения в Америке — Чесноков неизвестный композитор. С другой стороны, у него очень понятный для современного американца язык. Он довольно утонченный, в нем есть та нить, та мелодия и гармония, которые позволяют человеку — подверженному, штормовому воздействию на сознание, совершенно разных современных музыкальных стилей, от рэпа до тяжелого рока, — понять, что это красиво и чувствительно, да, хотя в его церковном творчестве соотносится несколько проявлений, и одно из них —

как раз то, где он эту утонченную чувствительность преодолевает. Выходит на более обобщенный язык древнерусской гармонии, былинного склада, наиболее близкого церковному обиходу, дистанцируется от чрезмерно извилистой мелодики. Берет за мелодическую основу знаменный распев и изумительно его аранжирует — как это делал Бах, например, в своих хоралах²⁸».

Дирижерская интерпретация подразумевает собственный взгляд дирижера на исполняемое произведение. Дирижированию хоровым произведением предшествует работа дирижера с хором. Разучивание произведения можно условно разделить на две части техническую и художественную. Техническая часть, ее можно еще назвать хормейстерской частью работы с хором включает в себя работу над музыкальной интонацией, хоровым строем, гармоническим ансамблем, ритмическим ансамблем, дикцией, частично над фразировкой. Художественная или дирижерская часть работы включает в себя работу в основном со всем хоровым коллективом. Здесь идет работа над основным темпом произведения, локальными темпами, фразировкой, кульминацией, нюансами.

Хотелось бы отметить, что каждое музыкальное произведение имеет свой смысл, свою суть. И без понимания и проживания этой сути, чувств заложенных композитором в музыкальное произведение его исполнение не будет живым. Если оно будет исполнено даже на высоком техническом уровне, но без смыслового содержания, — оно не будет по-настоящему интересным. Поэтому и все нюансы должны являться в идеале не самоцелью, а лишь средством передачи чувств дирижера, в соответствии с замыслом композитора. Уровень и качество работы с хором зависит от уровня хора, образования певцов, их умений и навыков.

²⁸ Ходнев С. Я и не думал, что буду хоровым дирижером. Владимир Горбик о номинированном на «Грэмми» альбоме русской духовной музыки // Коммерсантъ 07. 02. 2019 г века – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3875825>

Что касается проблем дирижерской интерпретации применимо к данному циклу, а именно в трех выбранных произведениях, — «Великое слово» самое большое по размеру и требует от дирижера большой собранности, владения техникой дирижирования, отличного знания самого произведения; Следующее произведение «Воскресение Христово видевше» достаточно нетрудное для дирижирования и исполнения, но также требует определенно набора навыков от хора и дирижера. Произведение «Ангельский собор» еще более простое для исполнения. Но и оно в умелых руках превращается в высокохудожественное. И мы наблюдали как тонкий, внимательный, неожиданный подход архимандрита Матфея (Мормыля) заставляет его слушать с неослабевающим интересом.

Мы наблюдали как различные инструменты, применяемые дирижерами, могут украсить исполнение произведений хоровыми коллективами. Среди них агогика, ферматы, цезуры, акценты, изменение динамики, показ кульминационных фрагментов. Очень трудным делом представляется работа дирижера над динамическими оттенками. Рассмотренные произведения дают широкие возможности именно в этом направлении. Динамические приемы пытаются использовать все дирижеры, чьи интерпретации были исследованы. Но лучше всех работа над динамическими штрихами получается у двух из них. Это архимандрит Матфей (Мормыль) и его ученик и последователь Владимир Александрович Горбик. Принципиально новое комплексное наполнение хормейстерской и дирижерской работы с коллективом вывело эти коллективы на очень высокий уровень мастерства.

В исполнении хоров под их управлением можно наблюдать умелую и внимательную работу над динамическим языком. Помимо этого в их хоровых коллективах слышна активная интонационная работа, внимание к хоровому балансу, и ритмическому ансамблю, направленность к светлому простому звучанию. Следствием присутствия вышеназванных компонентов является ясная смена гармоний. Наличие этих составляющих хорового пения в управляемых ими коллективах дает им широкие возможности для работы над

хоровой динамикой, дает возможность использовать рельефную фразировку, смело идти на яркие кульминации и спокойно уходить с них. Это дает возможность ставить перед коллективами высокопрофессиональные задачи. Такой хоровой коллектив способен быстро реагировать на любой посыл дирижера и даже стать единым целым, настолько, что через него будет «видна» душа дирижера!

В ходе исследования было замечено, что коллективы под управлением других дирижеров в которых хорошо держится строй, тем не менее, вместо рельефной фразировки применяют, обычный ее вид — сдержанную фразировку. Можно было наблюдать как внимание к вокальной позиции, заглубленное звучание нарушает хоровой ансамбль и делает невозможной в случае, исследованных исполнителей работу над органичным вступлением побочных партий и правильными динамическими оттенками.

Для обогащения опыта можно рекомендовать прослушивание записей, просмотр видеоряда, знакомство с творчеством дирижеров исполнение, которых привлекает и не оставляет равнодушным. А также рекомендовать к прослушиванию многочисленные прекрасные произведения великого самобытного русского композитора Павла Григорьевича Чеснокова.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Стравинский И.Ф. Dialogues and a diary, N. Y., 1963. В рус. пер. - Стравинский. И.Ф. Диалоги. Воспоминания / И.Ф. Стравинский — Ленинград : Музыка, 1971. — 415 с
2. Ходнев С. Я и не думал, что буду хоровым дирижером. Интервью с Владимиром Горбиком о номинированном на «Грэмми» альбоме русской духовной музыки / [Электронный ресурс]. Ходнев С. Коммерсантъ — 2019 — 2 февраля.— Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3875825>
3. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове/ Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой / Ю.А. Фортунатов — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского 2004.—382 с.

Литература

4. Аносов Н.П. Литературное наследие. / сост., ред., комм, прилож. Варунца В.П. / Н.П. Аносов — М.: Сов. композитор, 1978. — 213 с, 12 л. ил.
5. Артемова. Е. Г. Протоиерей М.А. Лисицын — идеолог нового направления духовной музыки. /Е. Г. Артемова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства и теории музыки и музыкального образования. — 2014. Вып. 1 (13). — С. 136–148.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев — Л., 1971. — 320 с
7. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве: Сб. статей / Сост. И коммент. А Павлова-Арбенина / Б. В. Асафьев — Л.:Музыка,1980. — 216 с.

8. Борисова Е. Ю., Погорелова Н.Ю. Духовно-музыкальное наследие представителя Нового направления русской духовной музыки П. Г. Чеснокова / Е. Ю. Борисова, Н.Ю. Погорелова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. — 2011. — № 3. — С. 95-99.
9. Дехант Г. Дирижирование, (теория и практика музыкальной интерпретации) / пер. с нем. Зусман Н., В.Зусман и др./ Г. Дехант — Н.Новгород: Деком, 2000.— 446 с.
10. Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика / ред. — сост., автор вступит, статьи, доп. и комм. Гинзбург Л.М./ Л.М. Гинзбург — М.:Музыка Кондрашин К.П. Мир дирижёра (Технология вдохновения) — Л.: Музыка, 1976. — 191 с.
11. Дмитриевская К. Н. Павел Григорьевич Чесноков // К. Н. Дмитриевская Русская советская хоровая музыка. — 1974. — № 1. —128 с.
12. Ержемский Г. Л. Дирижёру XXI века. Психолингвистика профессии / Г. Л. Ержемский — СПб.: Деан, 2007. — 240 с.
13. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования /Г. Л. Ержемский — С.Пб.: Деан 1993.— 263 с.
14. Кондрашин К. П. Мир дирижёра (Технология вдохновения) / К. П. Кондрашин — Л.:Музыка, 1976.-191 с.
15. Кравец Л. Л. Павел Григорьевич Чесноков: жизнь и творчество /Л. Л. Кравец // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2000-2001: наука. История. Образование. Практика муз. оформления Богослужения: сб. ст., воспоминаний, арх. док. М:— Паломник, 2002 г — С.67–85.
16. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации, (пер. с англ. А.К. Плахова) / Э.Лайнсдорф — М.: 1988. — 303 с.
17. Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижёры в схватке за власть / Н. Лебрехт — М : Классика-XXI, 2007.— 446 с.

- 18.Мазель Л.А. Цуккерман В .А. Анализ музыкальных произведений /Л.А. Мазель,. — М.: Музыка, 1967. — 751 с.
- 19.Малько Н. А. Основы техники дирижирования. / Н.А. Малько — М.: Музыка,1965.— 252 с.
- 20.Медушевский В.В. Эстетические очерки, вып. 2. / В. В. Медушевский — М: Музыка, 1967. — 202 с
- 21.Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. / И.А. Мусин— М.: Музыка, 2006. — 231с.
- 22.Мюнш Ш. Я — дирижер. — / Ш.Я. Мюнш — М.: Музыка, 1982. — 63 с.
- 23.Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. / Е.В. Назайкинский — М: Музыка.,1972. — 383с.
- 24.Никушина М. А. Всенощное бдение: проблемы онто- и филогенеза музыкального жанра// автореф дисс. канд. психлог. наук: 17.00.02 / М.А. Никушина — Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова — Саратов, 2016.- 29 с.
- 25.Петрушин В.И. Музыкальная психология. / В.И. Петрушин — М.: Пассим, 1994. — 304 с.
- 26.Протопопов В. В. Сложные (составные) формы музыкальных произведений / В.В. Протопопов — М.: Сов. музыка, 1962, № 9. — 176 с.
- 27.Птица К. Б. Павел Григорьевич Чесноков (1877-1944) // К. Б. Птица. Мастера хорового искусства Московской консерватории. — М.: Музыка, 1970. — С. 59-72.
- 28.Рождественский Г. И. Преамбулы / Г.И. Рождественский — М.: Сов. композитор, 1989.-295 с
- 29.Романовский Н.В. Хоровой словарь. Издание второе, дополненное, / Н.В. Романовский — Л.,«Музыка»1972 — 142 с.
- 30.Сивизьянов А.С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей / А.С.Сивизьянов — Шадринск: 1997. — 372 с

- 31.Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. / С.С. Скребков — М.: Музыка,1958. — 329 с.
- 32.Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов — М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1947. — 335 с.
- 33.Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования / А.В. Торопова. — М.:Графпресс, 2010. – 240 с., 2008. — 199 с.
- 34.Федоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (Генезис и эволюция): дис. канд. искусствovedения: 17.00.02. / М. В. Федоров — Военный институт (военных дирижёров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации — М., 2011. — 249 с.
- 35.Хайкин Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. — М.: Сов.композитор, 1984. — 239 с.
- 36.Холопов Ю.Н. Гармонический анализ. Часть 1 / Ю.Н. Холопов — М.: Музыка, 1996.- 124 с; Часть 2. / Ю.Н. Холопов — М: Музыка, 2001. — 193 с
- 37.Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы / В.А.Цуккерман — М: Музыка, 1984. — 214 с.
- 38.Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. — М: Музыка, 1984. — 214 с.
- 39.Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3. / П.Г. Чесноков — М Государственное Музыкальное издательство, 1961. — 240 с.
- 40.Чистяков В. В. Психологические особенности личности будущих дирижеров оркестров. — Дисс. на соискание ученой степени канд. психол. наук. / В.В. Чистяков — М., Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина.1995, рукопись. — 245 с.

41. Чистяков В. В. Психология дирижерского образования и исполнительства. / В.В. Чистяков — М.: Международная педагогическая академия, 2002 — 226 с.
42. Яворский Б.Л. Основные элементы музыки / Б.Л. Яворский — М: Рос. акад. худ. наук. 1923. — 194 с.
43. Robinson Paul. The Art of Conductor, (в трех томах). / Paul Robinson — London: Macdonald, Т. I. 1975.— 228 с., Т.П. 1977— 241 с., Т. Ш.1982.— 216 с.

Интернет-ресурсы

44. Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю. Стилистические особенности композиторов нового направления русской духовной музыки. [Электронный ресурс] / Борисова Е. Ю., Погорелова — Н. Ю. Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. — 2009 — № 4—С.272-275 — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/stilisticheskie-osobennosti-kompozitorov-novogo-napravleniya-russkoy-duhovnoy-muzyki>
45. Клименко Т. В. Библиотека персон: Чесноков Павел Григорьевич. [Электронный ресурс] Клименко Т. В. — Радио Орфей / – Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?id=96&informationtype=full&layout=person>
46. Кузина Н. В. Павел Григорьевич Чесноков — регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877–1944) [Электронный ресурс]. / Кузина Н. В. — Мир православия, 2007- № 10 (115). — Режим доступа: <http://www.baltwillinfo.com/mp10-07/mp-18.htm>
47. Муратов А. Г., Иванов Д. Г. О П. Г. Чеснокове) [Электронный ресурс]. / А.Г. Муратов, Д. Г. Иванов — Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 24.10.2007. — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412037.html>

48. Нефедов Г. (протоиерей) Павел Григорьевич Чесноков — потомственный регент XX столетия (1877-1944) [Электронный ресурс] / Нефедов Г. (протоиерей) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000—2001. — Режим доступа: <http://kniga.seluk.ru/k-istoriya/1134485-1-trudi-moskovskoy-regentsko-pevcheskoy-seminarii-2000-2001-nauka-istoriya-obrazovanie-praktika-muzikalnogo-oform.php>
49. Плотникова Н. Ю. Чуток к музыкальной красоте, к движениям душевным [Электронный ресурс] / Плотникова Н. Ю.— Православие и современность 41 (57) / — Режим доступа: <https://eparhia-saratov.ru/Articles/chutok-k-muzykalnoj-krasote-k-dvizheniyam-dushevnyum>
50. Подлубняк Р. (иеродиакон) Его музыка чужда земных страстей (130 лет со дня рождения композитора П. Г. Чеснокова) / [Электронный ресурс]. Подлубняк Р. (иеродиакон) Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия» 24. 10. 2007 — Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/text/412031.html>
51. Рахманова М. П. Русское исповедание Степана Васильевича Смоленского [Электронный ресурс]. / Рахманова М. П. — Русская народная линия информационно-аналитическая служба — Русский журнал — 01.04.1999 Режим доступа: https://ruskline.ru/monitoring_smi/1999/04/01/russkoe_iskovedanie_stepana_vasil_evicha_smolenskogo
52. Терновых Е. Памяти Павла Чеснокова, русского композитора — посвящается [Электронный ресурс] / Е. Терновых — Официальный сайт Ташкентской Узбекистанской епархии. — Режим доступа: http://www.pravoslavie.uz/archdiocese/departament_diocese/Sretenie/NamDate/22.php
53. Цыплакова С.М. С. В. Смоленский — педагог и вдохновитель нового направления русской духовной музыки в московском синодальном училище и хоре конца XIX-XX вв. [Электронный ресурс]. // Цыплакова С.М. Вестник Томского государственного университета—2010.с. 71-74

— Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sv-smolenskiy-pedagog-i-vdohnovitel-novogo-napravleniya-russkoj-duhovnoy-muzyki-v-moskovskom-sinodalnom-uchilische-i-hore-kontsa-xix-xx-v>

54. Ямпольский И.М. Динамика [Электронный ресурс] / Ямпольский И.М. belcanto.ru — Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/dinamika.html>

55. Ямпольский И.М. Интерпретация // [Электронный ресурс] / Ямпольский И.М. belcanto.ru — Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/interpretazia.html>

56. Аудио и видео источники

57. Chesnokov P. Научи мя оправданием Твоим (Teach Me Thy Statutes) / [Soundrecording]. Chesnokov P. / Patram Institute Male Choir; Vladimir Gorbik, Conductor: Reference Recordings, 2018.-2 CD-ROMS

58. Правый хор Елоховского собора регент Владимир Тоготин//— [Электронный ресурс].— hotpleer.ru — Режим доступа: <https://hotpleer.ru/?s=правый+хор+елоховского+собора%2C+регент+в.тоготин>

59. Чесноков П. Г. «Великое славословие» Хор храма «Всех скорбящих Радосте» п/у Н.В. Матвеева – [Электронный ресурс]. – mixmuz.ru — Режим доступа: <https://mixmuz.ru/mp3/п.%20чесноков%20—%20великое%20славословие>

60. Чесноков П. Г. Ангельский собор В исполнении хора «Православное отечество» под управлением Николая Георгиевского – [Электронный ресурс]. – mixmuz.ru — Режим доступа: <https://mixmuz.ru/mp3/хор%20%27православное%20отечество>

61. Чесноков П. Г. Ангельский собор В исполнении хора Московской Духовной Академии и Семинарии Троице Сергиевой Лавры (МДА и СТСЛ) под управлением архимандрита Матфея (Мормыля) – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mixmuz.ru/mp3/хор%20тсл%20под%20управлением%20арх.%20матфея>

62. Чесноков П. Г. Воскресение Христово видевше В исполнении хора Московской Духовной Академии и Семинарии Троице Сергиевой Лавры (МДА и С ТСЛ) под управлением архимандрита Матфея (Мормыля) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mixmuz.ru/mp3/хор%20тсл%20под%20управлением%20арх.%20матфея>
63. Чесноков П. Г. Славословие великое Хор Богоявленского Патриаршего Собора под управлением регента Геннадия Харитонов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mixmuz.ru/mp3/хор%20богоявленского%20патриаршего%20собора%20-%20регент%20г.%20харитонов>
64. Чесноков П. Г. Славословие великое хор Казанского кафедрального собора //— [Электронный ресурс]. — mixmuz.ru — Режим доступа <https://mixmuz.ru/mp3/п.%20чесноков%20—%20великое%20славословие>

Нотные издания

65. Всенощное бдение. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров. Составитель архим. Матфей (Мормыль)/ архим Матфей (Мормыль) — Троице Сергиева Лавра, 2000. — С. 318 — 323.
66. Нотное издание для звукозаписи в Саратове в июне-июле 2016 г духовных произведений П. Г. Чеснокова (Saratov recording June-July 2016) — М: Patriarch Tikhon Russian American music Institute, 2016 — С. 13—29.
67. П. Г. Чесноков Великое славословие ноты для смешанного хора //— [Электронный ресурс]. iКлирос — Режим доступа — <http://ikliros.com/category/nazvanie-pesnopeniya-v-sluzhbe/velikoe-slavoslovie>
68. Чесноков П. Г. «Главнейшие песнопения всенощного бдения. Для смешанного хора» Ор. 44. М., б.г. — 49 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. П. Г. ЧЕСНОКОВ. «ВЕЛИКОЕ СЛАВОСЛОВИЕ»

ОР. 44 № 9. ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА А САРРЕЛЛА.

№ 16. ВЕЛИКОЕ СЛАВОСЛОВИЕ Ор. 44 № 9

Музыка П. ЧЕСНОВА



Скорость движения $\text{♩} = 100$
Торжественно

Сла - ва в выш - них Бо - гу,
Сла - ва в выш - них Бо - гу,
и на зем -

и на земли мир, в че-ло-ве - цех благо-во-
и на земли мир, бла - го-во-
ли мир, бла - го-во-

ле - ни - е. Хва - лим Тя, бла - го - сло - вим Тя,
 ле - ни - е. *f* Хва - лим Тя, бла - го - сло - вим Тя.
 ле - ни - е. Хва - лим Тя, бла - го - сло - вим Тя,

mf кла-ня-ем Ти ся, сла-во-сло - вим Тя, благо-да-
mf кла-ня-ем Ти ся, сла-во - сло - вим Тя, бла-го-да-
p кла ня-ем Ти ся, благода-

рим Тя, ве - ли - ки-я ра - ди
 рим Тя, ве - ли - ки-я ра - ди
 рим Тя, ве - ли - ки-я ра - ди

сла-вы Тво-е - я.

сла-вы Тво-е - я

сла-вы Тво-е - я, сла-вы Тво-е - я.

Молитвенно

Го - спо - ди, Да-рю Не - бес - ный, Бо - же,

Го - спо-ди, Бо -

Го - спо-ди, Сы-не Е-ди-но-

От-че Вседер-ли-те-лю. Го - спо-ди, Сы-не Е-ди-но-

же. Го -

род - ный, И-и - су - се Хри - сте и Святой

род - ный, И - и - су - се Хри - сте и Свя - той

спо-ди, И-и-су - се Хри-

Ду - ше.

Ду - ше. *mf* Го - спо-ди Бо-же, Агнче Бо-жий

сте. *p* Го

Сы-не О-течь, взем- - лья грех ми - ра, по -

- спо-ди взем

переходя от молитвословия к славословию

взем *mf* лия грехи мира, приими мо-
 ми-луй нас, взем - лия, прии-
 лия, *mf* взем - лия грехи мира, приими мо-
 взем - лия, прии-

лит - ву на - шу. Се - дая о - дес -
 ми мо-лит-ву на - шу. Се - дая о - дес -
 лит - ву на - шу. Се - дая о - дес -
 ми мо - лит - ву.

ну - ю От-ца, по - ми - луй нас.
 ну - ю От-ца, по - ми - луй нас.
 ну - ю От-ца, по - ми - луй нас.

переходя от молитвословия к славословию

взем *mf* лия грехи мира, приими мо-
 ми-луй нас, взем - лия, прии-
 лия, взем - лия грехи мира, приими мо-
 взем - лия, прии-

лит - ву на - шу. Се - дая о - дес -
 ми мо-лит-ву на - шу. Се - дая о - дес -
 лит - ву на - шу. Се - дая о - дес -
 ми мо - лит - ву.

ну - ю От-ца, по - ми - луй нас.
 ну - ю От-ца, по - ми - луй нас.
 ну - ю От-ца, по - ми - луй нас.

ца. А - минь. На

ца. А - минь. *mf* На

ца. А - минь, а - минь, а - минь. На

== Тихо... Молитвенно славословя ...

всяк день благословлю Тя, и восхва-

всяк день бла-го-словлю Тя, и восхва-

всяк день благословлю Тя, и восхва-

лю имя Твое во веки и в век ве-ка. Спо-

лю имя Тво-е во веки и в век ве-ка. Спо-

лю имя Тво-е во веки и в век ве-ка. Спо-

Спо-

до - би Го-спо-ди в день сей без греха сохра-

до - би без гре - ха со - хра -

до - би без гре - ха со - хра -

до - би Го-спо-ди в день сей без греха со-хра-

до - би без гре - ха со - хра -

ни - ти-ся нам. Бла-го-сло- вен,

ни - ти-ся нам. Бла-го-сло - вен е - си,

ни - ти-ся нам. *f* Бла-го-сло - вен е - си,

ни - ти-ся нам. Бла-го-сло - вен е - си,

ни - ти-ся нам.

бла-го-сло - вен,

Го-спо-ди, Бо-же о - тец наших, и хваль-но и про-

Го - спо-ди, Бо-же О - тец на-ших, и хваль-но и про -

вен

Го-спо-ди, Бо-же, о - тец на-ших, и хваль-но, и про -

а - минь.

слав-ле-но и-мя Тво - е во ве-ки, а - минь.

слав-ле-но и-мя Тво - е во ве-ки, а - минь.

слав-ле-но и-мя Тво - е во ве-ки, а - минь.

Тихо... Молитвенно...

Бу-ди, Го - спо- ди, ми - лость Тво-я на нас, *v*

Бу-ди, Го - спо- ди, ми - лость Тво-я на нас, *v*

Бу - ди, ди, *v*

я - ко же у - по - ва - хом на

я - ко же у - по - ва - хом на

я - ко же у - по - ва - хом на

Тя. Бла-го-сло-вен...

Тя. Бла-госло-вен е-си, Го-спо - ди, на-у -

Бла-госло - вен е -си,

чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им. Бла-госло - вен е -си,

Го-спо - ди, на-у - чи мя о-прав -да- ни-ем Тво-

Го-спо - ди, на-у - чи мя о-прав -да- ни-ем Тво-

Благосло - вен, бла-госло-

им.Благосло - вен е -си, Го-спо - ди, на-у -

f Бла-госло - вен, е -си, Го -спо - ди, бла-госло-

им.Благосло -вен е -си, Го -спо - ди, на-у-

вен, *mf*

чи мя о-прав - да -ни-ем Тво - им, на-у -

чи мя о-прав - да -ни-ем Тво - им, на-у -

вен, *mf*

чи мя о -прав - да -ни-ем Тво - им.

чи мя о-прав - да-ни-ем Тво - им.

чи мя о -прав - да-ни-ем Тво - им.

p

p

Тихо...Молитвенно...

Гого - спо-ди, при - бе - жи-ще был е -

Гого - спо-ди, при- бе -

Аз рех: Гого -

си нам в род и род. Аз рех: Гого -

- жи - ще. Гого -

- спо-ди, по - ми-луй мя, ис-це - ли ду-шу мо-

- спо-ди, по - ми -луй мя, ис-це - ли ду-шу мо-

- спо -ди, ис-це-ли,

ю, я-ко со-гре - ших Те - бе.

mf Го -

p Го -

- спо-ди, к Те - бе при-бе - гох, на-у-чи мя тво-

- спо-ди, на-у-чи

~~переходи от молит~~

mf я-ко Ты е-си,

ри - ти во-лю Тво-ю, я-ко Ты

mf я-ко Ты е-си,

mf я-ко Ты

~~Вословия и славословие~~ - - - -

Бог мой, я-ко у Те - бе ис-точ-ник жи-во -
 Бог, я -ко у Те - бе ис -
 Бог мой, я-ко у Те - бе ис-точ-ник жи-во -
 Бог, я -ко у Те - бе ис -

та: во све - те Тво - ем
 точ-ник живо-та: *f* во све - те Тво - ем
 та: во све - те Тво - ем
 точ-ник живо-та:

mf Тихо...
 у - зрим свет. Про - ба - ви ми-лость Твою
 у - зрим свет. Про - ба - ви ми-лость Твою
 у - зрим свет. Про - ба - ви ми-лость Твою
P

ве - ду - щим Тя. *Соло* Святыи Святыи
 Святыи Бо-же, Святыи Крепкий Без-
 ве - ду - щим Тя.

смерт-ный, Святыи Боже, Святыи Крепкий, Свя-
 по - ми - луй нас.

тыи Без-смерт-ный, Святыи
 по - ми - луй нас

Бо-же, Святы́й Крепкий, Святы́й Без-смерт-ный,

p по - ми-луй

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (F major) and a common time signature. The lyrics are 'Бо-же, Святы́й Крепкий, Святы́й Без-смерт-ный,'. The second staff is the vocal line with lyrics 'по - ми-луй'. The third and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a 'p' (piano) dynamic marking.

Сла-ва От-цу и Сы-ну, и Свя-то-му Ду-ху, и ныне и

нас.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Сла-ва От-цу и Сы-ну, и Свя-то-му Ду-ху, и ныне и'. The second staff is the vocal line with lyrics 'нас.'. The third and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a 'p' (piano) dynamic marking. There are triplets in the vocal line.

присно, и во ве-ки ве - ков, Святы́й Безсмертны́й,

А - ми-нь. *p* по-
p

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'присно, и во ве-ки ве - ков, Святы́й Безсмертны́й,'. The second staff is the vocal line with lyrics 'А - ми-нь.' and 'по-'. The third and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a 'p' (piano) dynamic marking.

Свя - тый, Свя-тый Бо-же, Свя-

Свя - тый Бо - же, Свя-

(ВСЕ:)

Свя - тый, Бо-же, Свя-

Свя - тый, Свя-тый Бо-же, Свя-

ми -луй нас. Свя - тый Бо-же, Свя-

Свя - тый Бо-же, Свя-

тый, Свя-тый Креп - кий, Свя - тый, Святый Без-

тый Креп - кий, Свя - тый Без -

тый, Свя-тый Креп - кий, Свя - тый, Святый Без-

тый Креп - кий, Свя - тый Без -

смерт- ный, по - ми - луй нас.

С.

смерт- ный, по - ми - луй нас.
нас, по-ми-луй

А.

смерт-ный, по - ми - луй нас.

Т.

смерт-ный, по - ми - луй нас.

Б.

нас.

С.

нас.

А.

по - ми - луй нас.

Т.

Б.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. П. Г. ЧЕСНОКОВ. «ВЕЛИКОЕ СЛАВОСЛОВИЕ»

ОР. 44 № 9 ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ МУЖСКОГО ХОРА М.

КОТАГАРОВА

8/9
П.Чеснов № 37

22

СЛАВОСЛОВИЕ ВЕЛИКОЕ

Муз. П. Чеснокова

Аранжировка для м/х
М. Котогарова ©

Торжественно (♩ = 100)

Бо - - - гу и на зем-ли
Сла - - - ва в выш - - - них Бо-гу и на зем-ли

мир в че-ло-ве-цех бла-го-во-ле-ни-е.
бла-го-во-ле-ни-е.

Хва-лим Тя, бла-го-сло-вим Тя, кла-няем-ся, сла-во-
кла-

-сло-вим Тя, бла-го-да-рим Тя, ве-
ня-ем-ся,

-ли-ки-я ра-ди сла-вы Тво-е-я, сла-вы Тво-е-

Тя и восхва-лю и-мя Тво-е во ве-ки и в век

Спо-до-би Гос-по-ди в день сей без греха сох-ра-
 ве ка. Спо-до-би без греха сох-ра-
 Спо-до-би Гос-по-ди в день сей без греха сох-ра-

-ни-ти-ся Бла-го-сло-вен,
 -ни-ти-ся нзм. Бла-го-сло-вен е-си Гос-по-ди Бо-же О-

Бла-го-сло-вен, А-
 -тец нз-ших, и хва-льно и про-сла-венно и-мя Тво-е во ве-ки, А-

-ми-нь. Бу-ди Гос-по-ди ми-лость Тво-я на нас,
 -ми-нь. Бу-ди Гос-по-ди ми-лость Тво-я на нас,
 Бу-ди

я - - ко же у - по - ва - - хом на Тя. Бла - го - сло - вен Е - си - - бла - го - сло -

Гос - по - ди , на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им . Бла - го - сло - вен - - вен

Е - си Гос - по - ди на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им . Бла - го - сло -

- - вен, Бла - го - сло - вен, - вен Е - си Гос - - по - ди , на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - -

- им, На - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им . Гос - - - - - Гос - - - - -

--- ПО-ДИ, ПРИ-БЕ-
 --- ПО-ДИ ПРИ-БЕ---ЖИ-ЩЕ БЫЛ Е-СИ НАМ
 --- ПО-ДИ ПРИ-БЕ-

---ЖИ-ЩЕ, Гос- --- ПО-ДИ,
 В РОД И РОД. АЗ РЕХ: Гос- --- ПО-ДИ, ПО МИ-ЛУЙ МЯ, ИС-ЩЕ-
 ---ЖИ-ЩЕ, Гос- --- ПО-ДИ

И-ЩЕ-ЛИ Гос-
 -ЛИ ДУ-ШУ МО-Ю, Я-КО СОГРЕ-ШИХ ТЕ-БЕ, Гос-
 И-ЩЕ-ЛИ Гос-

--- ПО-ДИ, НА-У-ЧИ
 --- ПО-ДИ К ТЕ-БЕ ПРИ-БЕ- ГОХ НА-У-ЧИ МЯ ТВО-РИ-ТИ-
 --- ПО-ДИ НА-У-ЧИ

ВО-ЛЮ ТВОЮ, Я-КО ТЫ Е-СИ БОГ МОЙ, Я-КО У ТЕ-БЕ ИС-ТОЧНИК ЖИВО-
 Я-КО ТЫ БОГ Я-КО У ТЕ-БЕ ИС-

- та во све - - те тво - ем уз - - рим свет. Про
- точник живо - та.

- ба - ви ми - лость твою ве - - ду - щим Тя. Святой Боже, Святой

крепкой, Святой без - смер - тный... по - ми - луй нас. Святой Боже, Святой крепкий, Свя -
... по - ми - луй нас.

- тый без - смер - тный... по - ми - луй нас. Святой Боже, Святой крепкий, Святой без -
... по - ми - луй нас.

- смер - тный... по - ми - луй нас. слава Отцу и Сыну и Святому Духу и ныне и
... по - ми - луй нас.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: ПРИСНО И ВО ВЕ-КИ ВЕ-КОВ. А - минь. ...СВЯТЫЙ БЕЗ СМЕР-ТНЫЙ ПО - МИ - ЛУИ

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: нас. Свя-тый Бо-же, Свя-тый КРЕП-КИЙ, Свя-

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: -Тый. Свя-тый, БЕЗ-СМЕР-ТНЫЙ ПО - МИ - - ЛУИ нас. По -

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: - МИ - - ЛУИ нас.

Москва
11.09.2002 г.

Матвеев

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. П. Г. ЧЕСНОКОВ «ТРОПАРИ ВОСКРЕСНЫ: “АН-
ГЕЛЬСКИЙ СОБОР”» ЗНАМЕННОГО МАЛОГО РАСПЕВА ОР. 44. № 6.
ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА А CAPPELLA.

Тропари по непорочных.

Знаменного распева
в гарм. П. Чеснокова ор.44 № 6.

①

Бла-го-сло-вен е-си Го- спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Ан -гель-ский со-бор у-ди-ви - ся, зря Те-бе в мерт-вых вме-нив-ша-ся,

смерт-ну - ю же Спа - се кре - пость ра - зо - рив - ша,

и с Со-бо-ю А-да-ма воз-двиг- ша, и от а - да вся сво-божд- ша.

②
Бла-го-сло-вен е-си Го- спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

По-что ми - ра с милостивны-ми сле-за-ми, о у-че-ни-цы рас-тво-ря-е-те;

блис-та-й-ся во гро-бе Ан - гел ми- ро-но-си-цам ве- ща - ше:

ви - ди-те вы гроб и у-ра-зу-мей- те, Спас бо вос-кре-се от гро- ба.

3
Бла-го-сло-вен е-си Го- спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Зе-ло ра -но ми-ро-но-си-цы те-ча- ху ко гробу Твоему ры-да - ю-щи-я,

но пред-ста кним Ан-гел и ре-че: ры-да- ни-я вре-мя пре-ста, не пла-чи-те,

вос-кре-се - ни - е же а - по - сто- лом рцы - те.

4

Бла-го-сло-вен е-си Го- спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Ми-ро-но- си-цы же-ны с ми-ры при-шедши-я ко гробу Твоему, Спасе, ры-

да -ху: Ан-гел же к ним рече, глаго-ля: что с мертвыми живаго помышля-ете,

5

я-ко Бог бо вос-кресе от гро-ба. Сла-ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му Ду-ху.

По-кло-ним - ся От-цу, и Е-го Сы-но-ви и Свя-то-му Ду - ху,

Свя-тей Тро-и-це во е - ди-ном су-ще-стве, с Сера-фи-мы зо-ву - ще:

Свят, Свят, Свят еси Го - спо-ди. И ны-не и прис-но и во ве-ки ве-ков, а-минь.

Жиз-но-дав-ца рожд-ши, гре-ха Де-во А - да-ма из-ба-ви-ла е-си,

рад-ость же Е - ве в пе-ча-ли мес-то по-да-ла е - си:

пад-ши-я же от жиз-ни к сей на-пра - ви из Те-бе во-пло-ти - вый-ся Бог



и Че - ло - век.

1-й и 2-й раз



Ал-ли-лу-и -я, ал-ли-лу-и -я, ал-ли-лу-и -я, сла-ва Тебе, Бо-же.

3-й раз



Ал-ли-лу-и -я, ал-ли-лу-и -я, ал-ли-лу-и -я, сла-ва Те-бе, Бо - же.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. П. Г. ЧЕСНОКОВ «ТРОПАРИ ВОСКРЕСНЫ: «АН-
ГЕЛЬСКИЙ СОБОР»» ЗНАМЕННОГО МАЛОГО РАСПЕВА ОР. 44 № 6
В ИЗЛОЖЕНИИ АРХИМАНДРИТА МАТФЕЯ (МОРМЫЛЯ).

13



ВОСКРЕСНЫЕ ТРОПАРИ ПО НЕПОРОЧНАХ. Малого знаменного распева.

Гармонизация П.Чеснокова, излож. Архм.Матфея.

Медленно
mf *замедлить без замедл*

Бла-го-сло-вен е-си, Госю-ди, на-у-чи-мя о-правдани-
ем Тво-им.

Медленно и плавно
mf

Ан-гель-ский собор у-ди-ви-ся, зря Те-бе вме-ртвых
вме-ни-ше-ся, смертную же, Спасе, крепость ра-зо-рив-
ша, и с Со-бо-ю А-да-ма воз-дви-гша, и от

- 128 -

Замедляя

ди, на-учи-мя о-правданием Тво-им.

Медленно

mf

По-что ми-ра с ми-лосте-ны-ми сле-за-ми о, у-

mf

че-ни-цы, раство-ри-е-те; блж-ста-ля-ся во гро-бе

mf

Ан-гел, ми-ро-но-си-цам ве-ща-ше: ви-дя-те вы гроб,

Замедляя

и у-ра-зу-мй-те; Спас бо во-скре-се от гро-ба.

Прошепно
mf
Бла-го-словен еси, Го-спо-ди, на-у-чи-мя о-правдани-ем
Замедли

Тво-им. Зе - ло ра - но ми-ро-но-си-ци те-ча - ху

ко гро-су Тво-е-му, ры-да-ю - щия, но предста к ним

А - нгел и ре-че: ры-да-ни-я вре-мя преста, но пла-

Замедлите
чи - те, во-скресе - ни-е же а-по-столом ры - те.

Подвижно *Замедл.* *Без замедлен*
mf
Бла-го-сло-вен е-си, Го-спо-ди на-у-чи-мя о-правдани-ем

Твоим. ^④ ми-ро-но - ся - ны же-ны, с ми-ры при-над-

ши - я ко гро-бу Тво-е-му, Спа-се, ры-да - ху, А-нжел

же к ним ро-че, гла-го-ля: что с мертвы-ми Е-ва-го по-

мы - шие - те; я-ко Бог бо, воскре-се от гро-ба.

Замедлить

Сла-ва О - тцу и Сы - ну и Свя-то-му Ду - ху.

Повысить *Замедлить*

Медленно

По - кло-ни - мся О-тцу, и Е-го Сы-но-ви, и Свя-

то-му Ду-ху, Свя-той Тро-и-це во е-ди-ном су-щес-

тво се-ра-фи-ми зо-ву-ю: Свят, Свят, Свят, е-си,

Замедлить; Подвижно

Го-спе-ди. ны-не и при-сно, я во ве-ки ве-

замедляя.

ков, а-минь. Ез-но-да-ща рож-дши, гре-ха, Де-во, А-

да-ма, из-ба-ви-ла е-си, ра-достью Е-го,

в не-ча-ли ме-сто по-да-ла е-си, па-дши-я же

от жи-зни к сей на- пра- ви, из Те-бе во-пло-ти -

замедлять.

выт - ся Бог и Че - ло- век.

Подвижно и тихо

Ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а,

чуть замедл.

сла - ва Те - бе Бо-же. (Дважды)

медленно и широко

Ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а,

более торжественно

сла-ва Те-бе, Бо - - же.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 5. П. Г. ЧЕСНОКОВ «ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО
ВИДЕВШЕ» ЗНАМЕННОГО МАЛОГО РАСПЕВА ОР. 44 № 8. ДЛЯ
СМЕШАННОГО ХОРА А САРРЕЛЛА.**

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО ВИДЕВШЕ

Киевский распев,

гарм. П. Чеснокова, ор. 44, №8*

(♩ = 63)

Воскре, се . ни . е ви . дев . ше, по . кло . ним .

Воскре . се . ни . а Хри . сто . во ви . дев . ше, по . кло . ним . ся Свя . то . му Гос . по . ду

и . су . су, Е . ди . но . му без . греш . но . му . Кре . сту

и . су . су, Е . ди . но . му без . греш . но . му . Кре . сту Тво . е . му по . кла .

по . кла . ня . ем . ся, ня . ем . ся, Хри . сте, и Свя . то . е Воскре . се . ни . а Тво . е по . ем и

сла . вим, Ты бо е . си Бог нзш, раз . ве Те .

сла . вим, Ты бо е . си Бог нзш, раз . ве Те . бе и . но . го не зна . ем,

и . ми Тво . е и . ме . ну . ем. При . и . ди . те, вси вер . ни . и, по . кло . ним . ся Свя .

и . ми Тво . е и . ме . ну . ем. При . и . ди . те, вси вер . ни . и, по . кло . ним . ся Свя .

си

то . му Хри . сто . ву Вос . кре . се . ни . ю : се бо при . и . де Крв . стом ра . дость

все . му ми . ру . Всег . да бла . го . сло . вя . ще Гос . по . да , по . ем

f *P* по . ем

по . ем , по . ем

Вос . кре . се . ни . е Е . го . Рас . па . ти . е бо пре . тер . пав , смер . ти . ю смерть раз . ру . ши .

mf Замедлени

ПРИЛОЖЕНИЕ 6. П. Г. ЧЕСНОКОВ «ВОСКРЕС ИИСУС ОТ ГРОБА»
ОР. 44 № 8 СМЕШАННОГО ХОРА А CAPPELLA.

60

ВОСКРЕС ИИСУС ОТ ГРОБА

[Медленно] П. Чесников, ор. 44, №8*

Т. I
Т. II
Б. I
Б. II

Вос-крес И . и - сус от Гро - ба, и - ко - же про - ра - ча,
да - де нам жи - вот веч - ный и во - лю ю ми - лость.