

Духовные песнопения в исполнении хоровой капеллы (сост. 100 чел.) под упр. проф. Московской консерватории П.Г.Чеснокова. При участии артистов Большого Государственного театра: А.К.Матовой, А.Н.Садомова и И.П.Варфоломеева. Подробности в программах. Вход бесплатный» (ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 226.).

<sup>60</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 78 (Благодарственное письмо прихожан храма Василия Кесарийского. Москва. 25 марта 1920 г.).

<sup>61</sup> Там же. Ед. хр. 119 (Регенты г. Новгорода. Адрес П.Г.Чеснокову. 29 ноября 1925 г.).

<sup>62</sup> Там же. Ед. хр. 118 (Духовенство и прихожане храма Василия Великого. Адрес П.Г.Чеснокову в связи с 30-летием его композиторской деятельности. Москва. 16/29 ноября 1925 г.).

<sup>63</sup> Там же. Ед. хр. 79 (Прихожане храма Василия Великого. Благодарственное письмо П.Г.Чеснокову. Москва. 28/15 октября 1928 г.). Л.1.

<sup>64</sup> *Сван Альфред Джулиус (Альфредович) (1890–1970)* — родился и долгие годы жил в России, в 1911–1913 годах изучал композицию в Петербургской консерватории, близкий друг Рахманинова и Метнера.

<sup>65</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 62 (Письмо А.Дж.Свана П.Г.Чеснокову).

<sup>66</sup> Там же. Ед. хр. 61 (Письмо А.Дж. Свана).

<sup>67</sup> Там же. Ед. хр. 73. (Письмо А.Г.Чеснокова).

<sup>68</sup> «Учебно-производственная хоровая мастерская» была весьма серьезной организацией с основательной музыкальной учебной программой, в которую, в частности, входили новые, разработанные П.Г.Чесноковым, предметы — хороведение и хоруправление (ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 333).

<sup>69</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 331 (Программа вечера памяти профессора П.Г.Чеснокова).

<sup>70</sup> *Никольский А.В.* Духовные концерты и их задачи//ХРД. 1909. №4. С. 113–114.

*Диакон Андрей Неведов*

## **П.Г.ЧЕСНОКОВ — ДИРИЖЕР, РЕГЕНТ, УЧЕНЬЙ**

В личности Павла Григорьевича Чеснокова удивительным образом соединились различные по направлению дарования. Будучи регентом-практиком, великолепно знающим все особенности и тонкости хорового звучания и умеющим добиться этого звучания в конкретном коллективе, он в то же время сумел обобщить и систематизировать собственный практический опыт и на его основании построить научную систему, предметом которой стало церковное хоровое пение.

### **«ЗАПИСКИ РЕГЕНТА»**

Итогом многолетних трудов Чеснокова явилась книга «Хор и управление им». Материал ее формировался постепенно в процессе анализа состояния церковного хорового пения и осмысления автором своей регентской деятельности. Первым же опытом такого осмысления стала брошюра «Записки регента» (1912). Этот небольшой по объему труд (42 тетрадных страницы) содержит шесть «заметок»-размышлений, написанных просто, ясно, без излишнего теоретизирования. Автор часто обращается к красочным сравнениям, ярко обрисовывающим излагаемую мысль.

В *первой заметке* ставится вопрос: «Что можно требовать от регента и что — только желать». В качестве ответа на первую часть вопроса предлагается три необходимых правила, которые «регент должен внушить певцам» и «без сознательного соблюдения которых хоровой певец не есть таковой» (л. 2)<sup>1</sup>. Эти ныне широко известные правила гласят:

1. Каждый поющий в хоре должен чутко вслушиваться в свою партию, дабы силой и тембром своего голоса совершенно сливаться с ней, чтобы, таким образом, партия представляла из себя как бы один могучий голос.

Раздел III



П.Г.Чесноков. 1913 год

2. Каждая партия, составляющая хор, должна чутко вслушиваться во все остальные партии хора, дабы: а) силой своего звука не выделяться из партий всего хора и б) правильно (в смысле высоты) строить свой звук по отношению к звукам остальных партий.

3. Каждый поющий в хоре должен внимательно и непрерывно следить за регентом, понимая все его указания и строго исполняя их (л. 2–2 об.)<sup>2</sup>.

Соблюдение этих правил обеспечивает хору «внешность», определяющуюся «тремя элементами хоровой звучности»: ансамблем, строем и оттенками (нюансами). Отмеченные три элемента хоровой звучности и составляют то необходимое, чего регент должен добиться

в своей работе с хором. Такой работы и результатов ее, по мнению автора, от регента можно и нужно требовать.

Приступая к разрешению второй половины поставленного в заглавии вопроса, Чесноков вводит разграничение между *внешней* и *внутренней* сторонами исполнения. «Нередко приходится слышать хоры с удивительной внешней стороной исполнения, доведенной до виртуозности. Вы любуетесь исполнением. Но душа ваша безмолвствует... Это указывает на то, что в данном исполнении и есть только внешняя сторона, отлично отработанная, и не вложено внутреннего содержания» (л. 3 об.). Чтобы вложить в исполнение «внутреннее содержание», чтобы душа слушателя откликнулась на него, регенту необходимо «вдохнуть жизнь в исполняемое» и вдохновить хор на сопереживание образам и содержанию исполняемого песнопения. Отсюда следует ответ на вторую часть вопроса: то, что можно желать от регента, зависит от таланта.

В конце заметки автор рекомендует регенту заботиться об устроении и сохранении добрых дружественных отношений со своими певцами, ибо эти отношения имеют часто решающее значение во время богослужения. Не случайно пение за богослужением Чесноков определяет как «теснейшее духовное общение, полное слияние душ певцов с душой регента» (л. 4 об.). Для достижения такого состояния регенту необходимо «видеть в певце сотрудника по искусству и ближнего»: регент «должен любить певцов и быть любимым ими..., должен быть примером и авторитетом для певцов и в обыденной жизни... как одаренный более широкими духовными данными» (л. 5–5 об.).

Во *второй заметке*, она так и называется «О регенте», автор рассматривает последнего как музыканта, человека и общественного деятеля. Отметив возрастание интереса к церковному пению со стороны крупных музыкантов и общества в целом, автор выражает надежду, что регент в скором времени «будет признан равноправным членом музыкальной семьи» (л. 7)<sup>3</sup>. Для осуществления своего вы-

сокого служения и достижения такого признания желающему называться регентом необходимо «быть полным и просвещенным музыкантом и... специалистом своего дела» (л. 7). Автор уточняет, какими именно знаниями должен обладать регент. Это в первую очередь музыкально-теоретические науки, постановка голоса, церковный Устав, игра на скрипке и фортепиано. Кроме этого, регенту необходимо постоянное расширение своего музыкального кругозора, а также наличие дирижерского таланта и, как он пишет, «опытность в приемах дирижирования» (л. 7 об.—8 об.). В человеческом отношении регент должен обладать такими качествами, как рассудительность, сдержанность, трезвенность и справедливость. Обязательным является также поддержание тесного общения со своими коллегами-регентами и «музыкальными сферами» (речь идет здесь о необходимости общения с крупными музыкантами — исполнителями, композиторами, педагогами, учеными). В заключение автор резюмирует: «Такой регент, каким он обрисован в настоящей заметке, по моему мнению, будет признан и большим обществом и музыкальным миром. А если мы не таковы, но обижаемся, что нас не признают, то на это есть русская пословица: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива». Ищите и обрящете! Толцуйте, и отверзится вам» (л. 9 об.).

*Третья заметка* посвящена вопросу, встающему рано или поздно в каждом хоре: каковы роль и назначение *подрегента*. Непонимание истинного назначения этой должности в хоре часто приводит к нестроениям внутри коллектива, которые не только задерживают его художественное и техническое развитие, но зачастую приводят к полному упадку. Поэтому в разрешении данного вопроса очень ценен опыт выдающегося мастера, много времени и сил отдавшего хорошему церковному пению.

Принято считать, что подрегент (или в светском коллективе хормейстер) является помощником регента, выполняющим различные обязанности в зависимости от положения дел в конкретном коллективе и обстоятельств реальной жизни. В первую очередь подрегент управляет «отделением»<sup>4</sup> хора. Подрегент может быть еще и библиотекарем, и нести ответственность за внешнюю дисциплину в хоре. Исходя из своего многолетнего практического опыта, Чесноков излагает более глубокий взгляд на назначение подрегента. Главная его мысль такова: в техническом отношении подрегент не должен уступать регенту; что же касается художественного воздействия на хор, то здесь приоритет на стороне регента. Если же помощник регента в процессе своей подрегентской деятельности претендует на большее, то есть по существу «становится уже регентом», он, во имя осуществления своего регентского призвания, должен уйти в другой коллектив<sup>5</sup>. Обосновывая это положение, автор пишет: «Душа хора — регент. Художественная работа и переживания в момент исполнения сливаются две единицы — регент и хор — воедино. Это слитое воедино представляет собой совершенную личность... Одно художественное влияние и действие и одно подчинение и исполнение. Вмешательство постороннего влияния нарушит гармонию личности. Да и хор будет в затруднительном, вернее, гибельном положении — отвечать двум влияниям. Во время исполнений излучения души дирижера сливаются с излучениями коллективной души хора. Эти необъяснимые таинственные слияния излучений и есть то условие, при котором

### Раздел III

личность — слившиеся воедино дирижер и хор — становится творческой. И, что самое главное, эти слияния излучений подлежат развитию, то есть они крепнут, развиваются, быстрее вызываются, прочнее устанавливаются. Тут происходит то безмолвное духовное приспособление, которое, и при наличии таланта, дается большой хором всегда непременно с одним дирижером, в которого хор верит, в котором чувствует художника и которого считает своим авторитетом.

Вмешательство постороннего влияния разрушает развитие, укрепление и назревание этой внутренней работы, которая, еще раз скажу, не есть что-либо сваливающееся с неба, а — результат упорной, долгой и безостановочной работы» (л. 11, 11 об.). Из вышеизложенного следует, что регент должен постоянно укреплять внутренние связи со своим хором.

В *четвертой заметке* «Что должен знать и уметь хоровой певец», имея в виду современное по времени написания положение дел, Чесноков констатирует, что большинство певчих в хорах, где ему пришлось трудиться, не имеют более или менее определенных систематических знаний и навыков. На основании «живой работы с хором» автор утверждает, что приобретенного за время пения в хоре практического опыта явно не достаточно для того, чтобы певец отвечал всем требованиям хоровой техники. Для решения поставленной задачи необходима организация специальных, дополнительных к хоровым репетициям занятий по специальной программе. Во-первых, это касается чтения с листа и общего анализа партитуры, для чего, как подчеркивает автор, необходимо изучить «полный и обширный курс сольфеджио в связи с теорией музыки», «изрядный курс гармонии» и «основательно ознакомиться с употребительнейшими контрапунктическими формами». Следующий раздел программы касается постановки голоса и включает теоретические сведения о строении голосового аппарата. Последний раздел программы Чесноков именуется «хоровой нюансировкой». В рамках этого раздела певец должен научиться «исполнять в хоровом ансамбле самые разнообразные оттенки...и их комбинации, начиная от простейших до труднейших», будучи связан, в отличие от условий занятий по постановке голоса, многими правилами (ансамбль, строй) и необходимостью подчиняться указаниям регента. Таким образом, вырисовывается определенный учебный курс, который в соединении с практикой пения в хоре, решит задачу разносторонней и полноценной подготовки хорового певца. Материал данной заметки лег в основу «Руководства для хорового певца», написанного в 1928 году и изданного в 1932 году в Москве, а также был использован, как и последние две заметки, при работе над книгой «Хор и управление им».

В рамках *пятой заметки* «Состав хора» Чесноков определяет термины «смешанный хор», «хор однородных голосов», «полный смешанный хор», устанавливает минимальное количество певцов в хоровой партии, дает рекомендации — излагаемые здесь постулаты ныне широко известны благодаря более детальному и точному их изложению в книге «Хор и управление им». В заключение автор обращает внимание читателя на один важный аспект при формировании состава хора, который, по его мнению, «очень часто упускается из виду». Речь идет о необходимости оценивать в первую очередь музыкальную одаренность принимаемого в хор певца, а затем

уже его голосовые данные, так как «регенту часто, при занятиях с хором, приходится обращать внимание певцов, во-первых, на то, чтобы они быстро понимали и точно исполняли его указания. Указания регента может быстро и хорошо понимать певец музыкально чуткий. Красота же звука (вернее, стремление и умение найти красивый звук), по моему твердому убеждению, прямо пропорциональна музыкальной даровитости. При формировании состава хора следует обращать большое внимание, помимо всего прочего, на музыкальную чуткость и даровитость каждого отдельного певца. Чем больше музыкально даровитых певцов в хоре, тем скорее и успешнее пойдет дело. Следует отдать предпочтение певцу с небольшим голосом, но даровитому, чем певцу с большим голосом, но бездарному. Первый будет полезен, а второй — вреден» (л. 19–19 об.).

В *шестой заметке* «О содержательных и бессодержательных оттенках» Чесноков делает существенное уточнение: оттенки — это различные степени силы звука, к свободному овладению которыми стремится каждый регент. Обучив певцов владеть звуком, регент часто останавливается на достигнутом. Но для достижения более высокого уровня исполнения необходимо вступление в «область не менее, если не более важную и нужную, чем вышеупомянутая». Автор пишет, в частности: «Во время исполнения дирижер или регент должен жить чувством и настроением автора; должен уметь передать эти чувства и настроения хору и через хор слушателям. При таком условии у хора получается содержательное исполнение, а у слушателя — глубокое впечатление. Без этого хор — толпа, выпевающая написанные ноты, а регент — метроном... Регент не только должен превосходно знать техническую сторону сочинения и уметь выучить его с хором, добившись в нужных местах различных степеней силы звука (оттенков), но он, силой своего таланта, должен почувствовать, понять и прочувствовать общее настроение сочинения, а также — каждой его детали. Он должен при изучении, еще до разучивания сочинения с хором, понять, прочувствовать и пережить те настроения и чувства, которые вложил в вещь композитор. Для регента не должно быть ни одной, хотя бы самой маленькой фразы, не ясной ему по настроению и чувству» (л. 20 об.–21 об.). Проделав указанную подготовительную работу, регент должен довести до сознания певцов содержание и настроение песнопения, «добиваясь от них содержательного исполнения», чтобы «в каждый внешний оттенок (*forte, piano, cresc., dim.* и прочее) было вложено чувство и настроение» (л. 21, 21 об.). Только при достижении сознательного отношения к исполняемому песнопению будут постепенно развиваться как «коллективный талант» хора, так и талант регента-дирижера, ибо «дирижерство — творчество, конечно, в большой своей доле — дар небес, но при наличии такового оно подлежит сознательному развитию, так же как Царство Небесное не по наследству передается, а, как сказано, трудом берется, то есть работой над внутренним самоусовершенствованием» (л. 20 об.).

Высказанные в заключительной заметке мысли заслуживают особого внимания, так как затрагивают глубинные закономерности исполнительского процесса. Требования, предъявляемые к регенту в его работе над тем или иным песнопением, вошли в V главу второй части книги «Хор и управление им».

## Раздел III

Шесть основных заметок данной брошюры дополняют «Мысли по поводу дел любительского хора («Вонми гласу...»)»<sup>6</sup>. Это запись вступительной речи регента на первой репетиции приходского хора, которым он управлял предположительно с 1912 года. Здесь автор высказывает свое мнение по целому ряду вопросов, касающихся современной ему церковно-певческой практики, в частности, состояния любительских хоров. Большой интерес представляют рекомендации Чеснокова, касающиеся репертуара церковного хора. Важную его часть, которую автор называет «простым пением», составляют обиходные песнопения. Кроме того, в репертуар церковного хора включаются авторские музыкальные произведения на богослужебные тексты. «Так называемое простое пение должно быть идеально стройно и звучно. Тексты этого простого пения должны произноситься ясно и разумно. Из песнопений, именуемых «нотными», должны быть совершенно исключены крикливость и вычурность. Эти песнопения должны быть просты по содержанию и исполнению, абсолютно грамотны, ценны по музыке, изящны по письму и, что почти самое главное, текст и музыка таких песнопений должны быть неразрывны, то есть музыка своим настроением должна вполне отвечать содержанию текста. Простота, прочувствованность, изящество — вот требования, которые следует предъявлять к нотному пению» (л. 31).

Обозначив критерии отбора, Чесноков дает характеристику Новому направлению в русском церковном пении и попутно излагает свой взгляд на историю русского богослужебного пения. «Новое, светлое течение последних лет уже достаточно ясно обрисовалось. Как молодое, оно имеет, конечно, немало недостатков. Но его национальность, правильное истинное основание — древние церковные напевы, и ценность, в большинстве случаев, музыкального содержания и полное соответствие музыки с текстом (что вытекает само собой из его основания, то есть древнего, исконно русского народного творчества, каковым является богатейший по мелодичности, разнообразный и своеобразный по ритму, глубокий по содержанию Большой знаменный распев) — все это не может не привлекать людей, интересующихся церковным пением и его развитием... Таким образом, современное направление церковной музыки не есть нечто совершенно новое и обособленное, это — продолжение того развития, которое было прервано грубым вторжением приглашенных иностранцев» (л. 32). «В современном течении... есть струя, идущая особняком от основания (знаменный распев). Это — авторские композиции. Они заслуживают неменьшего внимания, хотя они и менее научно обоснованы и строги. За большую ценность этих композиций против прежних можно ручаться уже потому, что авторами их, в частности, являются *серьезные* музыканты. Кинув мимолетный взгляд на историю церковного русского пения, можно, ввиду вышеизложенного, сделать такое заключение: XVIII век и три четверти XIX века — это период упадка церковного пения. Возрождение его началось с Бортнянского. Этот высокоодаренный человек некоторыми очень немногими своими сочинениями предначертал путь к избавлению нашего церковного пения от ига иноземного. Чайковский как духовный композитор — это последняя переходная ступень. Римский-Корсаков как гармонизатор — первый камень возрожденной школы. Кастаньский — сильное и яркое воплощение определившихся путей... Наши симпатии должны клониться к новому возрожденному, истинно русскому и жизнеспособ-

ному, а не к тому, что было временно, ложно и что должно умереть» (л. 32 об., 33).

В приведенных высказываниях Чеснокова следует особо отметить несколько важных положений. Во-первых, акцент на единственном основании церковного пения, коим являются древние уставные напевы. Во-вторых, выделим мысль о том, что соответствие музыки тексту в песнопениях обеспечивается уже самим музыкальным материалом — знаменным роспевом. По поводу этой мысли Чеснокова позволим себе одно уточнение: гармонизация или обработка уставной мелодии роспева может вовсе не соответствовать смыслу текста. Очень важно, в какой манере письма и кем данная гармонизация создана. В-третьих, говоря об авторских композициях на богослужебные тексты, Чесноков полагает ценность таких композиций уже в том, что они созданы серьезными музыкантами, упуская из виду тот факт, что большинство светских композиторов при написании духовных опусов недостаточно хорошо понимали и чувствовали смысл и настроение конкретного богослужебного текста, что очень часто оборачивалось несоответствием музыки тексту.

Многие мысли, изложенные Чесноковым в его «Записках регента», послужили основой для создания масштабного научного труда по хороведению и хороуправлению. Сам Чесноков в 1930 году, то есть 18 лет спустя после создания своего первого научного опыта, завершая уже свою книгу, напишет на титульном листе «Записок регента»: «Эту брошюру (как и «Мысли») я рассматриваю как предчувствие книги».

#### «ХОР И УПРАВЛЕНИЕ ИМ»

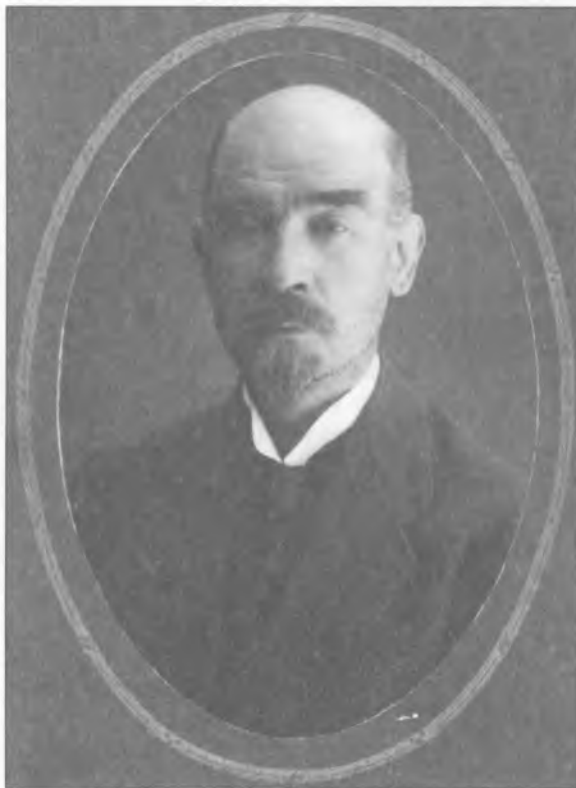
Эта книга Чеснокова по праву стала первым базовым трудом, на основании которого выстроено здание не только современного хороведения, но и всего отечественного профессионального дирижерско-хорового образования в целом. По первоначальному замыслу книга создавалась автором как пособие для молодых малоопытных регентов<sup>7</sup> и только впоследствии, при подготовке к изданию, адресат книги существенно изменился. Она была уже обращена к руководителям хора вообще. Со своей стороны подчеркнем, что книга «Хор и управление им» имеет большое значение и для тружущихся на ниве церковного пения, так как в этом труде обобщен многолетний опыт выдающегося регента — представителя школы Московского Синодального училища.

Обратимся к истории создания книги<sup>8</sup>.

Началом послужило предисловие к первой части (закончено 23 декабря 1917 года). В течение шести последующих лет, вплоть до 27 сентября 1923 года, была написана и подготовлена к печати вся первая часть книги. Вторая же часть была завершена к концу 1929 года (23 декабря), а еще через год книга в полном объеме была окончательно подготовлена к печати.

Однако представление труда Чеснокова к изданию летом 1931 года не принесло ожидаемых результатов — книгу отказывались печатать, указывая на ее аполитичность<sup>9</sup>. В течение последующих шести с половиной лет Павел Григорьевич, уже не надеясь издать книгу в Советском Союзе, вел переговоры со своими родственниками и знакомыми, живущими за границей, о возможности издания книги в Европе или США<sup>10</sup>.

## Раздел III



Однако, в начале 1938 года Государственное музыкальное издательство изменило свое мнение относительно работы Чеснокова, и началась ее подготовка к изданию, редактирование текста было поручено А.В.Александрову. Павел Григорьевич в течение января и февраля неоднократно встречался с редактором. На специальной встрече в Государственном издательстве (15 марта 1938 года) Чесноков добился решения всех вопросов по изданию. 19 марта был подписан договор. В течение 1939 года была закончена работа по корректуре издания. 11

мая 1940 года книга была подписана в печать и 26 июня того же года «Хор и управление им» вышла в свет тиражом в 3000 экземпляров.

Появление книги было отмечено самыми положительными отзывами. Так А.В.Александров в «Статье к 45-летию юбилею музыкально-общественной деятельности... профессора П.Г.Чеснокова» характеризует «Хор и управление им» как «чрезвычайно интересную и ценную» работу, написанную «рукой мастера, до тонкостей владеющего спецификой хорового дела», и являющуюся «большим и необходимым вкладом в музыкальную науку». «Эта книга обобщает весь опыт хоровой практики и подводит под него научное обоснование»<sup>11</sup>.

Впоследствии книга дважды переиздавалась — в 1952 и в 1961 годах, причем количество исправлений авторского текста от издания к изданию увеличивалось.

На основании изучения всех изданий книги мы можем утверждать: книга «Хор и управление им» занимает значительное место в церковно-певческом наследии Чеснокова. Первоначальное предназначение этой работы именно для дела церковного пения отчетливо прослеживается при чтении авторской рукописи<sup>12</sup>, особенно явственно — рукописи первой части, законченной автором в 1923 году. При написании второй части Чесноков уже был вынужден соотноситься с реальным положением дел в атеистическом государстве. Вот одно из авторских свидетельств: «Всем, конечно, известно, что сделалось с жизнью каждого из нас и с жизнью нашей родины за период с конца декабря 1917 и по настоящее время. Что было тогда естественно, хорошо и нужно, теперь может показаться неестественным, нехорошим и ненужным; что тогда заслуживало только похвалы, теперь может подвергнуться порицанию. Ведь ничего не было тогда плохого в слове регент, в выражении «Святая Русь» или «Держайте,



людие Божии!»<sup>13</sup>, в искреннем желании прийти на помощь молодому, неопытному регенту, в большом количестве примеров из духовно-музыкальной литературы и пр. А теперь? Теперь все это могло бы показаться несвоевременным, отжившим... Смутившись вначале, я все же решил оставить настоящий труд в том виде, в каком он вылился из горевшей самыми добрыми высокими желаниями души, как результат многолетних исканий и страданий» (л. 9)<sup>14</sup>. Эта запись, датированная 27 сентября 1923 года, была сделана уже после окончания Чесноковым первой части книги. Нетрудно догадаться, что именно решение Павла Григорьевича «оставить настоящий труд в том виде, в каком он вылился из горевшей самыми добрыми высокими желаниями души...» и сделало невозможным его издание в первоначальном виде. В результате корректуры из текста было изъято все, так или иначе связанное с Церковью и церковным пением. Плоды этой редакции видны на обратной стороне авторской рукописи. Кроме того, вместо многочисленных примеров из церковных песнопений были подобраны фрагменты из светских сочинений самого Чеснокова и других композиторов. Таким образом, в изданной книге уже нет никаких намеков на исходную цель ее написания. Тем важнее сегодня для нас восстановить справедливость, оценив работу Чеснокова с точки зрения церковно-певческого дела.

Книга «Хор и управление им» состоит из двух частей. «Хороведение» и «Хороуправление». Такое разделение предлагается автором в связи с тем, что «регенту необходимо разрешить два основных вопроса: 1) что такое тот организм (хор), над которым ему надо работать, и 2) что значит и как управлять им» (л. 8)<sup>15</sup>.

Рассматривая содержание каждой главы, мы будем кратко отмечать те положения, которые сохранены в изданном тексте, и подробно останавливаться на том, что не вошло в изданный текст и имеет отношение к теме настоящей работы.

Во *введении* к первой части, преобразованном при издании в небольшое вступление «от автора», Чесноков говорит об отсутствии науки о хоровом деле и о необходимости ее создания в помощь малоопытным начинающим регентам. Автор справедливо утверждает, что «только регенты, родившиеся, так сказать, в хоре, прошедшие все ступени хоровой иерархии, от малыша-певчего до зрелого, опытом умудренного широко образованного музыкально и вообще руководителя — только регенты могли и могут, должны и обязаны взяться за это дело необычайной трудности и важности» (л. 6). Обладая уже двадцатипятилетним практическим опытом регента, призвав Божие благословение, Чесноков наконец решается приступить к созданию научного труда, ставя перед собой две цели: «прийти на помощь молодому, малоопытному талантливому регенту и заложить основание хоровой науки». Желая показать опытную основу своей работы, Павел Григорьевич говорит, что «настоящий труд не есть результат отвлеченных кабинетных измышлений. Содержание его вырабатывалось практически, вынашивалось в муках и радостях постоянной двадцатипятилетней работы, выявлялось на основе художественного чувства и его требований» (л. 7). Далее приводится оглавление книги и краткое описание содержания по главам. В редактированном для издания тексте оглавление и содержание книги значительно сокращено и представлено одним абзацем. После оглавления следует по-

священие автором своей работы памяти своего «учителя и друга» Степана Васильевича Смоленского<sup>16</sup>.

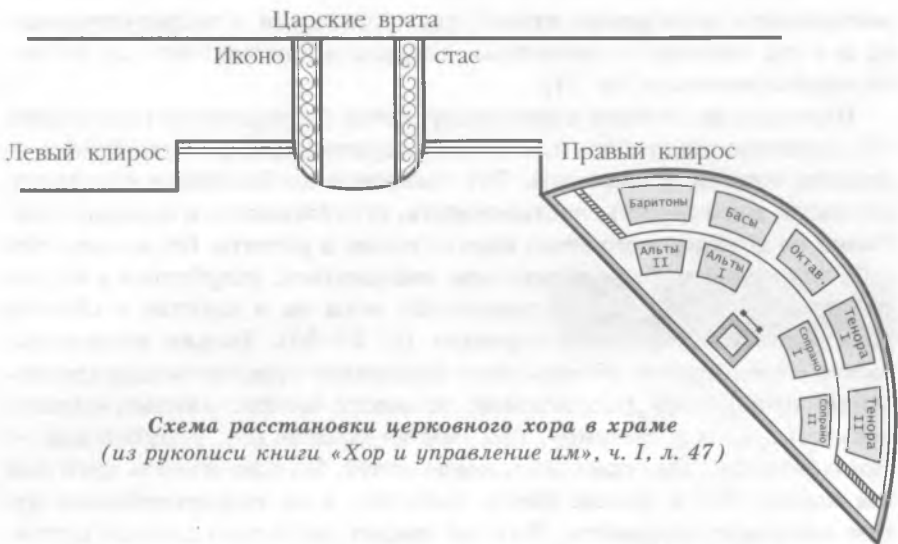
*I глава* первой части<sup>17</sup> посвящена разрешению вопроса: «что такое хор и что не является хором, а лишь собранием поющих...?» На основе рассмотрения понятия «хоровая звучность», с акцентом на трех ее «главнейших» элементах (ансамбль, строй и нюансы), автор подводит читателя непосредственно к определению хора, ныне являющемуся хрестоматийным: «Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы»<sup>18</sup>. Среди сокращенных редакторской правкой высказываний Чеснокова, находящихся в первоначальном тексте, встречается очень интересное замечание, в котором хор назван «коллективной личностью» (л. 31), что повторяет мысль, изложенную в третьей заметке «Записок регента». Это уточнение было бы необходимо включить в определение хора (особенно, церковного), так как оно раскрывает особенность внутренней организации последнего и дает прочную основу пониманию взаимоотношений хорового коллектива с его руководителем.

Сформулировав свое определение, что такое хор, автор переходит к изложению элементарных правил для образования и совершенствования хоровой звучности. Эти правила являются основополагающими в работе с любым коллективом и по достоинству положены в основание современного обучения хоровому делу.

Из первоначального текста *II главы* исключен довольно содержательный раздел, касающийся расстановки церковного хора на богослужении и внешней и внутренней дисциплины во время богослужения. В первом разделе главы речь идет о типах (мужской, женский, смешанный) и составах (малый, средний, большой) хоров, устанавливается наименьшее количество певцов для хоровой партии (три), производится разделение всех хоровых партий большого смешанного хора на четыре группы родственных голосов через «сличение диапазонов и регистров». Выделяя басов-октавистов в отдельную группу, автор рекомендует осторожное применение низких басовых звуков в зависимости от особенностей гармонического языка и смысла текста конкретного песнопения. В качестве примеров в рукописи приводятся фрагменты «Тебе поем...» Чайковского, «Виждь твоя пребеззаконная дела...» Львова и «Тебе поем...» сербского роспева в переложении Кастальского.

Во втором разделе этой главы автор излагает основные принципы, руководствуясь которыми следует размещать хоровой коллектив для пения в храме и для выступлений в концертах. В отличие от изданного текста оригинал содержит весьма содержательные, снабженные графической схемой (см. след. стр.) указания Чеснокова-регента о расположении церковного хора в храме.

Суть указаний Чеснокова сводится к следующему: церковный хор должен располагаться в храме за правым клиросом на специальном помосте-«эстраде», причем певцы поставляются при пении лицом к центру храма и вполоборота к иконостасу, располагаясь относительно регента полукругом в два ряда (первый ряд — женский хор, второй — мужской). Второй ряд приподнят над первым с помощью широкой ступени, сооруженной на помосте-«эстраде». Регент также находится на невысокой «эстрадке», что обеспечивает необхо-



димый зрительный контакт с певчими. Относительно регента справа находятся легкие голоса (сопрано и тенора), а с левой стороны — тяжелые (альты и басы)<sup>19</sup>. Непосредственно перед регентом, в центре хора, располагаются октависты. Данная расстановка хора в храме, по мнению автора, является наиболее выгодной. Во-первых, «эстрада» (1 аршин высоты), обнесенная прочным, хорошо укрепленным барьером, вполне предохраняет и регента, и хор от стеснения народом». Во-вторых, «ни один певец не стоит за спиной регента и имеет возможность видеть все указания последнего». Кроме того, «отпадает потребность прохождения через хор (как это неизбежно бывает на клиросе) оправляющих свечи, прихожан (в алтарь), священников, диаконов, иподиаконов (за архиерейским служением), что досадно мешает хору и нервирует регента». Наконец, «хор, помещаясь на целый аршин выше народа, расставившись развернутым... фронтом и направляя всю свою звучность не куда-либо в стену или в правую дверь иконостаса, а прямо в центр храма, необычайно выигрывает в звучности, а эстрада, выполняя роль резонатора, тоже способствует этому...» (л. 47). В заключение автор дает точные размеры всех сооружений для размещения хора и переходит к третьему разделу главы, в рамках которого говорится о дисциплине, а также указываются принципы формирования состава хора и организации хоровой работы.

Размышляя о хоровой дисциплине, Павел Григорьевич выделяет два составляющих ее компонента — дисциплину внешнюю и дисциплину «внутреннего порядка». Под первым понимается «порядок, как обязательное условие проведения всякой коллективной работы» (л. 18), который должен быть предметом постоянной заботы как старосты хора, так и регента. «Такие нарушения внешней дисциплины, как разговоры во время пения, следует считать безусловно не допустимыми, даже, как говорят, «по делу», — подчеркивает автор. — Говорящий во время пения не поет, а непоющий в моменты пения совершает то, что, разрушая внешнюю дисциплину, препятствует хору проникнуть в область дисциплины внутреннего порядка... Что касается запрещения разговоров в «непевчие моменты», то такое запрещение часто вызывает нарекания (со стороны певчих — А.Н.). Но регент разумными разъяснениями должен стремиться к искоренению

### Раздел III

разговоров и водворению атмосферы серьезности и сосредоточенности и в эти «непевучие моменты», сокращая длительность их до возможной краткости» (л. 57).

Переходя ко второму компоненту, автор подчеркивает следующее: «Художественная работа и, тем более, художественное исполнение — процесс тонкий и сложный. Тут требуется необычайная сосредоточенность, вдумчивость, настроенность, углубленность в исполняемое. Певец не должен всего этого искать только в регенте. Он должен сам себя подготовить, сосредоточиться, настроиться, углубиться в то, что происходит, или в то, что предстоит: этим он и вступит в область дисциплины внутреннего порядка» (л. 57–58). Только постоянная забота о дисциплине обеспечивает подлинное художественно-вдохновенное исполнение. Вдохновение, по мысли автора, «нельзя вызвать искусственно и поспешно», ибо «мы не хозяева его. Вдохновение — самодовлеюще. Оно приходит, когда хочет. Но подготовить пути ему мы можем. Это в наших силах. Конечно, и по подготовленным путям оно может не прийти. Но если придет, то только по этим путям. Путей этих два, но второй есть продолжение первого. Первый — внешний, технический. Второй — внутренний, духовный. Первый — это полная, безукоризненная техническая подготовка вещи, кропотливая, упорная работа, доведенная до полной победы над всеми трудностями, требующая большого терпения и напряжения внимания — внешняя дисциплина. Второй — та сосредоточенность-настроенность-углубленность, о которой говорилось выше, как о дисциплине внутреннего порядка. На второй путь хор вступает только тогда, когда пройден первый. Только при самом тщательном выполнении этих двух условий-дисциплин снисходит на регента и хор то Божие благословение, которое я называю истинным вдохновенно-художественным исполнением». В заключение автор резюмирует: «только при появлении такого исполнения, хотя бы и не частого, дело хора становится делом Святого Искусства» (л. 58–59).

В особом примечании к основному тексту автор затрагивает весьма тонкую проблему, касающуюся материального обеспечения церковных певчих. В современной церковно-певческой практике существуют различные варианты решения этой проблемы, порождающие то или иное отношение к материальной стороне певческого дела, в связи с чем позиция опытного регента Синодальной школы весьма показательна и поучительна. «У искусства есть злейший враг, — пишет автор. — Этот враг — рубль. Бывают такие полосы в жизни хора, когда увлечение рублем обостряется. В такие полосы художественная качественность хора всегда понижается. На моих глазах многие хоры погибли и буквально, и с точки зрения искусства. Причиной гибели почти всегда была излишняя погоня за рублем: возводя его в первую цель, хор, как художественный организм, падал все ниже и ниже, искусство отходило от него, пение становилось все хуже и хуже. На плохое спроса нет, и хор, потеряв свою художественную ценность, терял заработок и погибал... В лучшем же случае влачил жалкое существование. Что лучше — не знаю, но и то, и другое — печаль...» (л. 60). Опасность увлечения «рублем» подстерегает хоровой коллектив и в тот момент, «когда хорошо налаженное дело начинает давать хорошие материальные результаты». Поэтому автор предостерегает: «Художественное дело, поработанное рублем, из искусства превращается в дурное ремесло, а представители и служители искусства — в жалких

ремесленников» (л. 60). И чуть ниже: «Излишняя погоня за рублем вынимает из дела хора душу (искусство) и превращает хор в труп, подлежащий разложению» (л. 60)<sup>20</sup>.

Далее отметим, что авторский текст раздела данной главы, касающийся вопросов организации работы хора, не претерпел изменений при подготовке к изданию. Установленные Чесноковым нормы репетиционной работы в хоре, иерархический порядок внутри хорового коллектива (регент, помощник, староста хора, старосты партий, старшие и младшие певчие), определенное необходимое число репетиций в неделю, объем учебных дисциплин (занятия по постановке голоса, музыкальной грамоте и т.п.) и требования к руководителю по сей день остаются актуальными для любого хорового коллектива.

В *III главе* речь идет о первом элементе хоровой звучности — об ансамбле, причем внимание акцентируется исключительно на динамическом ансамбле<sup>21</sup>. Для достижения динамического равновесия между всеми партиями хора необходимо, по убеждению Чеснокова, одинаковое количество и качество голосов, составляющих хоровую партию, и их «однотембрность» (отсутствие в составе партии певцов с ярко индивидуализированными тембрами, которые выделяются из звучания своей партии и всего хора в целом). При соблюдении этих условий хор, «почти без усилий певцов», будет звучать динамически уравновешенно. Подобный «механический» ансамбль является фундаментом «совершенного ансамбля, который следует назвать художественно-органическим» (л. 21). Чесноков приводит случаи нарушения уравновешенности общехорового ансамбля: «частичное выделение из ансамбля какой-либо партии, ведущей главную мелодию сочинения» или «выдвижение на первый план... сопровождающих главную тему мелодико-ритмических фигур» (л. 21–22). В качестве примера автор приводит среднюю часть своего сочинения «О, Всепетая Мати...» (ор. 7, № 4). Кроме того, принцип полного динамического равновесия между партиями хора не действует при исполнении полифонических сочинений. Чесноков вводит понятия «естественного» и «искусственного» ансамбля, обращаясь для подтверждения своей мысли к регистровому строению певческих голосов. В заключении первой части данной главы автор предлагает шесть правил, которыми регент может руководствоваться для поддержания динамического ансамбля (л. 30–31).

Во второй части данной главы приводятся элементарные сведения о певческом дыхании, строении голосового аппарата и описывается процесс фонации. Говоря о резонаторах и их роли в пении, Чесноков выделяет три основных типа певческого звука: «открытый», «закрытый» и «прикрытый»<sup>22</sup>.

Сведения, предлагаемые читателю в *IV главе*, вполне уникальны, так как являются результатом изучения и осмысления автором древнейшей русской богослужебной певческой традиции, которая была усвоена им в Синодальном училище. В совершенстве владея мастерством создания идеального хорового строя<sup>23</sup>, Чесноков свои знания и свой богатейший опыт сумел облечь в слова, подобрав для этого определенные термины и формулировки. В результате возник систематизированный свод правил с особыми графическими пометами, отразившими все закономерности вокально-хоровой интонации.

Вначале автор уточняет само понятие «строй»: «К строю нужно отнести только то, что ему свойственно, что лежит в его природе, а

именно: правильное тонирование и правильное звучание аккорда. Под правильным тонированием мы разумеем сознательно обоснованное отношение к содержанию и исполнению интервалов; правильное же звучание аккорда есть результат его анализа и сознательно-обоснованное отношение к исполнению каждого его звука. Интервал и аккорд, горизонтальность и вертикальность — вот элементы, лежащие в природе строя и его созидающие» (л. 120). Сознательно-обоснованное аналитическое отношение к исполнению интервалов и аккордов рождает знание закономерностей строя, а потому утверждается автором в качестве основания всей методологии обучения строю и является отправной точкой для формирования принципов интонирования, раскрывающихся в следующих двух разделах. «Слова «знать» и «научить» имеют в данном случае немалое значение. Ведь то правило для достижения хорошего строя, которое дано в I главе<sup>24</sup>, дает возможность регенту только чувствовать строй, но не знать его, а певцу — только находить, но не научиться ему. Это похоже на отрицание правила, основанного только на ухе. Но это не так, ибо нельзя познать строй, не чувствуя его, нельзя научиться строю, не находя его. Там — чувство, здесь — наука. И только слияние чувства с наукой, только чувство, проанализированное разумом, может дать исчерпывающую полноту знания». Свою задачу при написании данной главы автор видит в том, чтобы «научно обосновать чувствуемый нами строй», и посредством этого обоснования «не только чувствовать, но и знать его, и дать возможность хору не только находить его, но и научиться ему» (л. 121).

Далее автор рассматривает закономерности соответственно горизонтального (мелодического) и вертикального (гармонического) строя на основе подробного рассмотрения структуры всех интервалов и основных аккордов и выявления способов интонирования составляющих их звуков. Для формулирования принципов интонирования автор вводит специальные определения, наиболее точно отражающие различные степени высотных изменений звука:

1. Петь звук «устойчиво»...значит не повышать и не понижать его, а вести, так сказать, по горизонтально-прямой линии, твердо установив его на ней.

2. Петь звук «с напряжением к повышению» — значит подтягивать, устремлять его кверху до требуемой слухом высоты его и, оставаясь на ней, вести звук по горизонтальной прямой.

3. Петь звук «с напряжением к понижению» — значит опускать, устремлять его книзу до нужного, подсказываемого слухом предела и сделать его устойчивым, когда этот предел будет достигнут» (л. 123).

Также подробно разбираются «способы исполнения» всех интервалов в восходящем и нисходящем движении с применением указанных выражений. Для письменного обозначения способов исполнения предлагается система помет, представляющих собой различно направленные стрелки, помещаемые над или под нотой. Автор подразделяет интервалы по степени трудности на три группы: легкие (чистые); трудные (большие и малые); очень трудные (уменьшенные и увеличенные). После подробного анализа интервалов автор переходит к разбору правил интонирования мажорной<sup>25</sup> и минорной гамм. В качестве примера приводим мажорную гамму с пометами Чеснокова:



Основываясь на теоретических сведениях из области гармонии, Чесноков выявляет наиболее употребительные в хоре аккорды и формулирует правила интонирования составляющих их звуков. Для письменного обозначения способов интонирования звуков в аккорде автор предлагает «пометы вертикального строя». Практическое применение графических помет демонстрируется в рамках четвертого раздела данной главы на образцах из хоровой литературы, причем сначала приводятся примеры полного анализа каждого звука партитуры с точки зрения горизонтального и вертикального строя с применением соответствующих «помет», а затем — так называемые «упрощенные анализы», в которых должны быть выявлены и проставлены пометы напряжения к повышению для всех терцовых тонов мажорных аккордов и трудно-опасных ступеней, требующих повышения, пометы напряжения к понижению для всех трудно-опасных ступеней, требующих понижения, пометы устойчивости для основного и квинтового тонов аккордов. Кроме того, в упрощенном анализе должен присутствовать общий модуляционный план, твердое знание которого необходимо для регента и желательно для певцов, и краткий гармонический анализ (л. 184–188). В рукописи автора приводятся в качестве примеров полного анализа фрагмент песнопения «Разбойника благоразумного...» (ор. 6, № 4) и фрагмент ирмоса I песни Великого покаянного канона «Помощник и Покровитель...» сочинения Д.С.Бортнянского. Сочинения же самого Чеснокова «Достойно есть...» (ор. 38, № 3) и «К Богородице прилежно...» (ор. 43, № 7) проанализированы по «упрощенной» схеме.

Подытоживая изложенные закономерности хорового строя, Чесноков формулирует пять правил, обращенных к регенту, соблюдение которых способно обеспечить достижение идеального хорового строя.

Так как первоначальный текст V главы, посвященный третьему элементу хоровой звучности — нюансам, не подвергся серьезным изменениям, думается, нет необходимости рассматривать ее содержание подробно. Остановимся кратко на основных положениях.

После характеристики самого термина «нюанс», изложения кратких сведений об основных элементах музыкального языка (мотив, фраза, предложение, период, часть и пр.), Чесноков акцентирует внимание на «своих собственных, единственных, естественно-художественных» (л. 72) для каждого произведения нюансах и определяет задачу настоящей главы в исследовании «способов нахождения этих единых естественно-художественных нюансов и приведения их в систему» (л. 73). Далее даются простейшие примеры двухчастной формы с подробным анализом составляющих элементов, приводится классификация мотивов (*crescendo*-мотив, *diminuendo*-мотив, смешанный мотив) и указываются общие закономерности употребления различных видов мотивов в 2-хдольном, 3-хдольном и 4-хдольном метрах. Основной же темой этого раздела является классификация нюансов на

### Раздел III

неподвижные и подвижные. Неподвижных нюансов насчитывается пять в соответствии с пятью «главнейшими степенями силы звука» (л. 77), к подвижным относятся *crescendo* и *diminuendo*. Указанные семь нюансов образуют изображаемую в виде треугольника «богатышную динамическую скалу» (л. 78), с помощью которой выявляется правильное использование подвижных нюансов как динамических «переходов» от одного неподвижного нюанса к другому.

В рукописи автора вышеизложенные сведения подкрепляются примерами из духовно-музыкальной литературы. В качестве примера использования неподвижных нюансов в зависимости от тесситурных условий приводятся фрагменты «Воскликните Господеви...» Гречанинова и Херувимской песни Музыкаеску. Примером подробного разбора песнопения с точки зрения фразировки служит «Благослови...» из Литургии автора (ор. 10, № 1).

В заключении разговора о нюансах Чесноков обращает внимание читающего на то, что композиторы в своих произведениях часто вообще не указывают нюансов или указывают такие нюансы, которые противоречат музыкальному (а часто и смысловому) содержанию произведения. В таких случаях Павел Григорьевич рекомендует регенту осуществить анализ музыкального языка и выявить нюансы, которые будут естественными для данного песнопения. В качестве примеров в рукописи приводятся два фрагмента из Литургии Чайковского: «Верую...» как «ненюансированного» автором песнопения и «Достойно есть...» как неправильно нюансированного.

В третьем разделе V главы речь идет о средствах, «которые совершенствуют, оттачивают» правильно найденные нюансы, то есть о ритме, темпе и дикции. Ритм автор называет «сердцем», а темп — «душой» музыки, поставляя и то, и другое в тесную взаимосвязь с нюансами. По мнению Чеснокова, пение в подвижных нюансах должно сопровождаться постепенным изменением темпа: длительное *crescendo* необходимо сопровождать постепенным ускорением, а *diminuendo* — замедлением<sup>26</sup>. Автор подчеркивает также важность выбора регентом правильного темпа, во многом определяющего характер исполняемого песнопения. Например, песнопения, «написанные в медленном темпе, требуют полноты, широты и плавности в исполнении», что достигается путем «расширения ритмических единиц..., еле заметного оттягивания каждого звука» и «тщательного выпевания только гласных букв в слогах» с затушевыванием согласных, соединенное с осторожным «вливанием одного звука в другой» (л. 87–88). Кроме того, медленный темп требует и особого хорового дыхания, которое автор называет «бесконечным». Хоровой певец, руководясь обостренным чувством ансамбля, производит периодическое «сцепление» своего нового дыхания с истекающим дыханием соседа по партии», почему в современной хоровой практике этот прием получил название «цепного дыхания».

В отличие от медленного, быстрый темп требует «краткости, стремительности и отчетливости», достигаемых путем «сокращения ритмических единиц» и «чеканного произношения слогов с сильным подчеркиванием согласных» (л. 88). Упомянув о чеканности произношения, автор подчеркивает решающее значение дикции и дает практические советы по достижению качественного произношения текста. Авторский вывод гласит: «Итак, точный ритм, правильный темп и ясная дикция делают художественный нюанс живым» (л. 89).



В VI главе излагаются основные принципы нюансировки при исполнении полифонических произведений. В дополнительной главе «Общие анализы» дается анализ двух песнопений по всем трем элементам хоровой звучности<sup>27</sup>.

В итоге автор группирует материал первой части книги в виде трех «путей» хоровой науки:

— детальная разработка основных положений I главы (ансамбль, строй, нюансы);

— изучение составов, строения, типизации и организации хора;

— изучение физиологии дыхания и звукоизвлечения.

Указанные пути ведут терпеливо шествующих по ним к вратам регентского и церковно-певческого мастерства.

Замыкает первую часть книги глава VII (в рукописи — VIII), в которой описывается «сложная форма вокальной организации хора», заключающаяся в специальном подборе и взаимодействии тембров певческих голосов и создании многокрасочной тембровой «палитры» для обогащения хоровых выразительных средств при исполнении произведений. Текст данной главы не подвергся существенной редакторской правке. Исключение здесь также, как и в VI главе, составляют примеры из духовно-музыкальной литературы, замененные при издании на фрагменты из светской классики. Так, в рукописи «вокальная оркестровка»<sup>28</sup> разбирается на примере «Виждь твоя пребеззаконная дела...» А.Львова и «Господи, помилуй...» (на Воздвижение) Г.Львовского. В качестве примеров на использование легкой группы хора автор приводит фрагменты собственных сочинений «К Богородице прилежно...» (ор. 43, № 7) и «Ангел вопиаше...» (solo soprano), а также песнопение «Тебе Одеющагося...» болгарского роспева в переложении протоиерея Петра Турчанинова.

Предложенная Чесноковым в данной главе регистро-тембровая система<sup>29</sup> — особая форма вокальной организации большого хора расценивалась в среде музыкантов-хоровиков как открывающая «перед композиторами, пишущими для хора, и перед хоровыми дирижерами интересные и увлекательные перспективы творчества»<sup>30</sup>. Однако, вопреки ожиданиям, система Чеснокова не получила достойного признания, хотя некоторым профессиональным хоровым коллективам советского периода она была под силу. В настоящее время интерес к идее «вокального оркестра» в профессиональной среде возрастает, о чем свидетельствует появление ряда научных работ на эту тему<sup>31</sup>. Однако, существенным тормозом для практической реализации системы Чеснокова становятся две причины: с одной стороны, недостаток материальных средств для содержания большого профессионального хора, с другой, — отсутствие в отечественной вокальной педагогике конкретных и высокорезультативных методик постановки голоса.

Вторая часть книги «Хор и управление им», содержащая введение и пять глав, была написана, как отмечалось выше, значительно позднее первой. Несмотря на то, что эта часть была адресована не регенту, а дирижеру — руководителю хора вообще, определенные положения, вытекающие из практического опыта Чеснокова-регента, нашли свое место на страницах рукописи, что предстает особенно важным подчеркнуть.

Так, в автографе главы I «Прием вступления» содержится подробное описание приемов вступления и окончания во всех употре-

*Раздел III*

бительных нюансах, что указывает на сохранение первоначального стремления автора «прийти на помощь неопытным регентам». Наиболее же показательна в этом отношении *III глава* «Приемы строя», где автор делится своим регентским опытом. Приведем, к примеру, следующую рекомендацию: «Не ограничиваясь поправками строя в отдельных случаях его нарушения, дирижеру необходимо непрерывно вести выстраивание хоровой звучности. Ведь хороший кучер только тогда вырабатывает у лошади спокойный и точно-равномерный шаг, когда, не выпуская вожжей из рук, непрерывно управляет ею. Так и дирижер только тогда будет вырабатывать в хоровой звучности строй, когда он непрерывно будет держать его в руках своих»<sup>32</sup>. Эта рекомендация более относится к регенту, нежели к дирижеру, так как церковный хор в течение одного богослужения многократно переходит из лада в лад, из тональности в тональность, подстраивается к возгласам духовенства, псалмодическому чтению, не раз перестраивается в иное расположение аккорда, поет в быстро изменяющихся тесситурных условиях. Хор же светский имеет другую специфику, основанную на преобладании репетиционного процесса, в рамках которого происходит тщательная подготовка всех компонентов исполнения, в том числе и строя. Поэтому руководителю светского хорового коллектива нет необходимости во время концертного выступления непрерывно управлять процессом выстраивания.

Среди сокращенных в результате редакторской правки фрагментов авторского текста содержится описание так называемого «двойного приема». Так, разбирая исполнение доминантсептаккорда, автор пишет: «Из положений о строе мы знаем, что помимо основного тона и квинты, требующих устойчивости, терция доминантсептаккорда требует напряжения к повышению, а септима — напряжение к понижению. Отсюда двойной прием: терции — прием повышения, септима — прием понижения.левой опрокинутой ладонью с пальцами, сложенными в щепоть, дирижер восходящим движением подтягивает терцию доминантсептаккорда, и в то же время давящая вытянутая ладонь правой руки с слегка согнутыми пальцами опускает септиму этого же аккорда» (л. 301–302).

Другой актуальный в регентском деле прием<sup>33</sup> связан с «исправлением сложной ошибки»: «Прием неприятный, применяемый только по крайней необходимости. Всем нам известно то варварское передергивание обеими вожжами, когда кучер, бессильный направить бег лошади, окончательно сбивает ее и, взяв в вожжи, снова начинает уравнивать ее шаг. Бывает, что хор так расплзется, что и четырех рук не хватит собрать его и выстроить. И вот применяется такой варварский прием. Дирижер нервно одергивает хор, сбивая его на тихий нюанс и, сбив, начинает выстраивать. Тут естественно проявляется нервозность, пагубнейшим образом действующая на хор... Неприятно, но, к сожалению, необходимо. Ведь если полезно указать, как надо делать, то иногда бывает бесполезно показать и то, что не надо делать.

Практика выработала более мягкую форму для этого приема: когда хор расплзся по всем швам, дирижер с укоризненным лицом опрокидывает обе руки раскрытыми ладонями вверх, почти переставая дирижировать. Красноречивее всяких слов жест этот говорит: «Друзья мои, что же это такое?». Хор затихает и подбирается. Руки дирижера постепенно перевертываются, принимая нормальное положение и начинают точнее дирижировать. Хор выстраивается, подчиняясь воле

дирижера. Дирижирование становится определенным. Хор выправился и выстроился. Сложная опшибка исправлена» (л. 302–303).

В *IV главе*, посвященной «Приемам нюансов», автор затрагивает, пожалуй, самую актуальную для него тему: «Область нюансов, — область больная... Не осознавая приемы ансамбля, бессознательно нащупывая приемы строя, дирижеры все-таки довольно корректно относятся к приемам этих двух областей. В области же нюансных приемов управления наблюдается совершенно иное. Тут большинство дирижеров чувствует себя в положении «полновластных». Они до такой степени проявляют свою «индивидуальность», выражающуюся в обильном кривлянии, в пустом рукомахании, в жалком гримасничании, в бестолковой трате нервов и т.п., что уже не приходится удивляться тому все более намечающемуся явлению, которое нельзя иначе назвать, как дирижерским вырождением... Почему же так? Потому что серьезно не подходим к такой малоизвестной области, как хороуправление. Древний взгляд, будто дирижирование есть только вдохновение, был причиной того, что эту область не обследовали серьезно, что этому искусству не учили. И нет ничего удивительного в том, что большинство дирижеров, особенно молодых, вообразив себя «вдохновенными», применяют много отрицательных приемов по хороуправлению вообще и по управлению нюансами в частности» (л. 304–305).

После такого замечания Чесноков дает подробное описание дирижерского жеста и предлагает даже специально составленную им таблицу, где каждому нюансу соответствует определение его характера, указание величины движения и характеристика последнего, а также расположение воображаемой плоскости дирижерской сетки относительно корпуса (л. 136).

Столь подробное описание приемов управления хором и жесткая критика вольностей в движениях и мимике руководителя в очередной раз указывают на первоначальную цель написания работы.

В последней, *V главе* «Система способов и приемов выучивания сочинений с хором», Чесноков сначала дает рекомендации для освоения партитуры дирижером, а затем описывает весь репетиционный процесс, разделяя его на три периода: технический, художественный и генеральный. Краткая характеристика последнего, «генерального» периода, являющегося своего рода венцом всей репетиционной работы над произведением и подводящего итоги работы дирижера и хора, завершает эту главу, а вместе с ней и всю книгу.

Изучение теоретических работ П.Г.Чеснокова, посвященных регентскому делу, позволяет утверждать, что неустанный труд автора по описанию и систематизации собственного многолетнего опыта увенчался полным успехом. Павел Григорьевич не оставил ни одной проблемы регентского дела без пристального внимания, благодаря чему мы имеем возможность не только познакомиться с теми взглядами и убеждениями, проповедником которых он был, но и составить впечатление о том времени, когда русское церковно-певческое искусство поднялось на самую высокую ступень своего развития.

Дабы по достоинству оценить вклад Чеснокова в науку о церковном хоровом пении, остановимся кратко на нескольких наиболее важных результатах его научных изысканий.

Во-первых, следует отметить портрет регента, с особым усердием и тщательностью «обрисованный» Павлом Григорьевичем в «Записках регента» и дополненный отдельными мыслями в автографе «Хор и управление им». Здесь и профессиональные знания, умения и навыки

## Раздел III

ки, и определенные человеческие качества, и организаторские способности, и духовные дарования — словом, все то, чем призван обладать регент, описано с большой любовью, точно, ярко, образно.

Не менее важным является обращение Чеснокова к личности церковного певца, выявление знаний, умений и навыков, необходимых последнему для исполнения своего служения. Кроме того, значительное место в работах Павла Григорьевича отведено проблеме взаимодействия регента и певца, общения личности регента и «коллективной» личности хора, которое лежит в основе исполнительского процесса и духовно-творческого возрастания коллектива.

Особой темой, требующей тщательного изучения и осмысления современными регентами, является в трудах Чеснокова система вокально-хорового интонирования, восходящая к древней русской церковно-певческой традиции. Основанная на интонациях «натурального» строя, система эта обеспечивает не только постоянное удержание хором данной тональности (отсутствие детонации), но и дает возможность использовать многочисленные гармонические краски в звучании хоровой вертикали, недоступные в темперированном строе<sup>34</sup>, что очень важно для церковного хора как в отношении выразительности гармоний, так и, особенно, в виду самой специфики пения богослужений (пение а саррелла с частой сменой лада, тональностей, с чередованием унисонов и многоголосия и т.п.) и частой необходимости проводить репетиции без применения рояля.

В своих работах Павел Григорьевич затронул также весьма тонкую и возвышенную стихию духовной стороны исполнения, попытался сформулировать некоторые закономерности ее, опираясь на свои собственные регентские опыты. Мысли о содержательности и бессодержательности динамических оттенков, высказанные им в шестой заметке «Записок регента», очень важны для проникновения в суть процесса пения на богослужении. Показательно также отношение Чеснокова к богослужебному тексту, всегда поставляемому им на первое место в песнопении. В автографе «Хор и управление им» мы находим несколько примеров, в которых автор несколько изменяет параметры музыкальной составляющей песнопения для более естественного и правильного произнесения богослужебного текста. Так, поместив в качестве примера в главе «Строй» фрагмент ирмоса первой песни Великого покаянного канона преподобного Андрея Критского сочинения Д.Бортнянского, Павел Григорьевич излагает его в следующем виде:

По - мощ - ник и По - кро - ви - тель бысть мне во спа - се - ни - е...

В примечании же к этому примеру автор говорит: «Да простится мне моявольность в отношении размера. Но выписанные размеры я считаю более правильными, ибо при таких размерах логические ударения текста совпадают с сильными частями такта»<sup>35</sup>.

Для достижения необходимой строгой выразительности богослужебного текста Чесноков несколько корректирует и хоровые средства, используемые композитором. Например, в помещенном в главе «Нюансы» фрагменте песнопения «Виждь твоя пребеззаконная де-

ла...» сочинения А.Львова (фрагмент со слов «Какое ты земля носит...» до «Восстани!») Павел Григорьевич делает следующие изменения:

1. уничтожается октавное удвоение в басах, чтобы не отяжелять компактную хоровую группу;
2. удлиняются концы первой и второй фраз для естественности формообразования;
3. разделяется на такты несимметричный ритм с целью акцентировать сильные доли;
4. для отделения фраз друг от друга проставлены отсутствующие у композитора знаки дыхания;
5. первые и вторые тенора соединены на словах «сияти тебе не преста...», «чтобы попусту не пропала сила звука вторых теноров, которые сливаются с басами»<sup>36</sup>.

Проведенные изменения в партитуре дают возможность наиболее естественно соединить богослужебный текст с музыкой А.Львова, подчеркивая смысловые акценты и сохраняя, насколько это возможно, необходимую строгость.

Весьма показателен также еще один пример изменения музыкальных параметров партитуры ради правильного произнесения текста. Речь идет о приводимой в той же главе «Нюансы» средней части песнопения «Благослови, душе моя, Господа...» из Литургии ор. 10 сочинения самого Павла Григорьевича. Здесь в личности Чеснокова происходит своего рода борьба между его великолепным знанием вокально-хоровых возможностей голосов и уважением к богослужебному тексту. На словах «обновится яко орля» в партитуре стоит «неправильное ударение: вместо «урля» — «орл'я». Эта неправильность, — говорит автор, — была вызвана чисто внешним эффектом: хору очень удобно и легко, продержав должное время сильный аккорд, дружно снять его, не меняя слога». Для правильного же произнесения этого слова следует изменить ритмическую сторону предложения следующим образом:

The image shows a musical score for the phrase "об - но - вит - ся я - ко ор - - ля". It consists of four staves. The top two staves show the original notation with a long note on "ор" and a slur over it. The bottom two staves show the revised notation with a shorter note on "ор" and a slur over it, illustrating the change in rhythm for better pronunciation.

Немалое значение для современного регентского дела имеют и принципы подбора репертуара, изложенные Чесноковым в заметке «Мысли по поводу дел любительского хора» и дополняемые примерами

*Раздел III*

из дневника «Любительский хор», в котором указываются песнопения, исполняемые самим Павлом Григорьевичем в бытность его регентом храма Пресвятой Троицы на Покровке. Репертуар церковного хора, по мнению Чеснокова, должны составлять песнопения, музыка которых не только сама по себе обладает высокими художественными достоинствами, но и полностью отвечает смыслу и настроению богослужебного текста. Включая в репертуар своих хоров сочинения церковных композиторов разных эпох истории русского богослужебного пения<sup>37</sup>, Чесноков отдавал предпочтение представителям Нового направления (к коим принадлежал и сам). Значительное место в репертуарном списке Чеснокова-регента принадлежит и таким отечественным композиторам-классикам, как Римский-Корсаков и Чайковский<sup>38</sup>. Формируя таким образом «годовой круг» песнопений в руководимых им хорах, Павел Григорьевич не менее пристальное внимание уделял и постановке «простого» пения, постепенно достигая идеальной стройности и звучности в соединении с ясным и разумным, осмысленным произнесением текста<sup>39</sup>.

Несомненной ценностью обладают также отдельные советы Чеснокова-регента относительно расположения хора в храме, необходимости тщательной технической организации процесса работы хора, замечания, касающиеся вопросов внешней и внутренней дисциплины, проблемы приема в хор и воспитания в нем хоровых певцов и многое другое.

Таковы главнейшие плоды научной деятельности виднейшего русского регента Павла Григорьевича Чеснокова, которые могут сыграть значительную роль в деле возрождения церковного пения при тщательном их изучении и осмыслении современными регентами и церковными певцами. Практический опыт Чеснокова-регента, исчисляемый не одним десятком лет, необыкновенно ценен, хотя и не все мнения и положения, высказанные Павлом Григорьевичем, могут быть приняты безоговорочно. Тем не менее, взгляды его как непревзойденного знатока хора, как представителя славной регентской школы Московского Синодального училища достойны самого пристального внимания труждающихся на ниве церковного богослужебного пения.

**Примечания**

<sup>1</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 322. Далее в тексте в скобках указывается лист рукописи.

<sup>2</sup> Эти три правила, соблюдение которых обеспечивает достижение в звучании хора трех элементов хоровой звучности, явились основой для всех последующих научных изысканий Чеснокова и получили свое логическое развитие и завершение в книге «Хор и управление им».

<sup>3</sup> Ранее и во время написания брошюры это было невозможно из-за низкого уровня образования большинства регентов.

<sup>4</sup> В богослужебной практике церковный хор делится на две равноценные по составу части-«отделения», которые размещаются на разных клиросах храма для пения антифоном.

<sup>5</sup> Мнение Чеснокова относительно подрегента-хормейстера очень своеобразно, почему требует специальной оговорки. Следуя выводам автора «Записок», регенту практически невозможно «вырастить себе смену» и тем обеспечить преемственность в управлении данным церковным хором, так как проявляющий регентские способности помощник начинает представлять угрозу художественной цельности коллектива. По нашему мнению, высказывая это положение, автор впадает в крайность. Как известно, в числе регентских качеств не последнее место занимают сильная воля и способность «вести за собой», которые в большинстве случаев вызывают возникающее со стороны певцов уважение к регенту и признание его

авторитета. Кроме того, подрегент, как правило, выходит из среды певцов данного хора, воспитанных на определенных началах, среди которых одним из главных правил является умение полностью подчинить свое творческое «я» творческому авторитету регента. Поэтому, думается, только при отсутствии авторитетного регента может создаться описываемая автором ситуация, приводящая к двоевластию и, как следствие последнего, к деградации коллектива.

<sup>6</sup> «Мысли...» имеют свою пагинацию. Далее в тексте в скобках приводятся только номера листов по рукописи: ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 322 (Чесноков П.Г. Записки регента. 1912).

<sup>7</sup> Об этом свидетельствуют следующие факты, выявленные в ходе изучения автографа I части книги: 1) руководитель хора везде именуется регентом (впоследствии при издании книги, слово «регент» везде было заменено на «дирижер»); 2) все требующие иллюстрации разделы глав снабжены большим количеством примеров *только* из церковно-певческого наследия; 3) в тексте часто встречаются цитаты из Священного Писания, подтверждающие ту или иную мысль автора; 4) некоторые разделы глав посвящены специфическим вопросам регентской практики, например, порядок расстановки певчих в храме, в изданном тексте эти разделы отсутствуют; 5) в тексте встречаются довольно пространственные примечания, относящиеся непосредственно к церковному пению.

<sup>8</sup> Источниками в освещении процесса создания книги являются: 1) рукопись первой части книги, хранящаяся в ГЦММК (Ф. 36. Ед. хр. 34); 2) дневник П.Г.Чеснокова, хранящийся в частном собрании внука П.Г.Чеснокова П.С.Новожилова; 3) письма из личного фонда П.Г.Чеснокова (ГЦММК. Ф. 36).

<sup>9</sup> По мнению самого Павла Григорьевича, настоящая причина отказа в издании состояла в другом. В письме к брату Александру от 26 ноября 1931 года он пишет: «Книга отвергнута. Напечатать ее у нас в СССР уже нельзя. Причина — аполитичность. Но, конечно, это не есть причина. Все, кому нужно, знали, что я не политик, что я спец по хорошему делу и пишу научно-техническую книгу. *Истинная причина, по-моему мнению, в том, что написал ее Чесноков — бывший церковный регент и духовный композитор* (курсив наш — Д.А.)».

<sup>10</sup> О переговорах по изданию книги за рубежом свидетельствуют переписка П.Г. со своим братом Александром, проживающим в Париже, письма к Павлу Григорьевичу А.А.Свана, проживающего в США и принявшего деятельное участие в переводе книги на английский язык с целью ее издания в США, а также письма к П.Г. А.Т.Гречанинова, С.В.Рахманинова по поводу издания его книги в Париже в русском издательстве (ГЦММК. Ф. 36).

<sup>11</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 324.

<sup>12</sup> Сохранилась авторская рукопись только первой части книги (Ф. 36. Ед. хр. 34), вторая часть существует только в машинописи (Ф. 36. Ед. хр. 32, 35, 36).

<sup>13</sup> Этими словами догматика 1 гласа заканчивается одна из глав первой части книги.

<sup>14</sup> Каждая часть разделена на главы. В первой части содержится восемь глав: «Что такое хор», «Состав хора», «Ансамбль», «Строй», «Нюансы», «Нюансировка контрапунктических сочинений», «Общие анализы» и «Сложная форма вокальной организации хора». Вторая часть содержит пять глав: «Прием вступления», «Приемы ансамбля», «Приемы строя», «Приемы нюансов» и «Система способов и приемов выучивания сочинений с хором». Каждой части предпосылается введение.

<sup>15</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 34 (Чесноков П.Г. Хор и управление им. Рукоп.). Здесь и далее при цитировании рукописи автора в скобках приводятся только номера листов.

<sup>16</sup> Введение к первой части в рукописи имеет также посвящение Петрову Петру Алексеевичу — выпускнику Синодального училища, музыкально-общественному деятелю, директору Летних регентских курсов имени Смоленского в Санкт-Петербурге, на которых несколько лет подряд преподавал П.Г.Чесноков.

<sup>17</sup> Первоначальный авторский текст при подготовке к изданию был изменен незначительно в силу того, что предметом данной главы является хор как таковой.

<sup>18</sup> Чесноков П.Г. Хор и управление им. М., 1940. С. 10.

<sup>19</sup> Такое расположение голосов относительно регента соответствует принципу: по правую руку регента находятся мелодически ведущие голоса (сопрано и тенора). В современной хоровой практике по правую руку руководителя располагаются требующие большей энергии движения тяжелые голоса (альты и басы), а по левую руку требующие меньшей энергии в дирижировании легкие голоса (сопрано и тенора).

## Раздел III

<sup>20</sup> Недаром сам Павел Григорьевич отдавал предпочтение любительским хорам, так как в такого рода коллективах изначально не стоит вопрос заработка: «Мысли по поводу дел любительского хора», «Любительский хор» (дневник).

<sup>21</sup> Ритмический, темповый, агогический и дикционный виды ансамбля косвенно затрагиваются Чесноковым во втором разделе V главы «Нюансы», где рассматриваются ритм, темп и дикция как составляющие музыкального языка хорового произведения.

<sup>22</sup> Определение типов звука мы заключаем в кавычки, т.к. каждый из приводимых Чесноковым терминов имеет в его объяснении особый смысл, отличный от значения этих терминов в современной науке. Пригодным для хора автор считает по преимуществу «закрытый звук», рождающийся от удара идущей от голосовых связок звуковой волны в мягкое нёбо. «Одним уже этим ударом в мягкие покровы» звук «приобретает матовый оттенок» и, пройдя отраженным через резонаторную полость рта, получает округлость, полноту и содержательность. Именно такой звук автор характеризует как «глубокий, закрытый». «Открытый звук» является результатом попадания звуковой волны в твердое нёбо и лишь изредка, по мнению Чеснокова, может применяться в хоре. «Прикрытый звук» — это «шепот в пении» или «звучошепот», который является результатом колебания только краев голосовых связок и «с помощью которого легко достигается самое строгое пианиссимо. В таком звуке слышится больше шуршащее дыхание, нежели самый звук» (ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 322 *Чесноков П.Г.* Записки регента. М., 1912. Рукоп.). Л. 15). По мнению автора, этим приемом не следует злоупотреблять, часто применяя его в хоре. В рукописи приводятся два примера на применение «прикрытого звука»: фрагмент песнопения «Видь твоя пребеззаконная дела...» Львова и фрагмент песнопения «К Богородице прилежно...» Гречанинова.

<sup>23</sup> Великий русский регент и соратник Чеснокова Н.М.Данилин утверждал, что «равного Чеснокову специалиста по настройке хора не существует в природе» (*Птица К.Б.* Мастера хорового искусства Московской консерватории. М., 1970. С. 67).

<sup>24</sup> Правило «о необходимости каждому певцу вслушиваться в звучание своей партии с целью высотой своего звука сливаться с ней в точный унисон» и аналогичное правило по отношению к хоровой партии.

<sup>25</sup> В заключении анализа мажорной гаммы приводится таблица принципов ее интонирования (в восходящем движении):

- I ступень — устойчиво
- II ступень — высоко
- III ступень — всегда высоко (и очень)
- IV ступень — всегда низко (и очень)
- V ступень — высоко
- VI ступень — высоко
- VII ступень — всегда высоко (и очень)
- VIII ступень — низко.

<sup>26</sup> Этот тезис Чеснокова в силу своей неоднозначности сразу же подвергся справедливой критике, и во втором издании книги в специальной сноске издатель подчеркивает, что это положение является личным мнением автора. Некоторые церковные хоры применяли на практике это правило Чеснокова (в частности, хор В.С.Комарова).

<sup>27</sup> Панченко С. «Во Царствии Твоем...» и Ипполитов-Иванов М. «Благослови, душе моя, Господа...» (из Литургии).

<sup>28</sup> Вокальная оркестровка — это применение тембров хоровых певческих голосов к конкретной хоровой партитуре с целью достичь различных красок и характеров при исполнении по подобию симфонической оркестровки, облекающей сочинение в «одежду» разнотембрных по звучанию музыкальных инструментов.

<sup>29</sup> По мнению К.Никольской-Береговской, регистро-тембровая система, еще ранее Чеснокова, была предложена А.В.Никольским в его работах «К вопросу о новых путях в области хоровой композиции» (1924) и «Тембризация хора» (1924). Автором же самой идеи такого использования певческих тембров был регент Синодального хора В.С.Орлов.

<sup>30</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 324 (*Александров А.В.* Статья к 45-летию юбилею музыкально-общественной деятельности крупного мастера хорового дела профессора П.Г.Чеснокова. Машинопись). Л. 5–6.

<sup>31</sup> *Никольская-Береговская К.* Русская вокально-хоровая школа IX–XX вв. М., 1998; *Ляшко Б.* Регистро-тембровая система П.Г.Чеснокова в свете нейроронаксической



теории Р.Юссона (к проблеме классификации певческих голосов)//Традиции русской художественной культуры: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. М., Волгоград, 2000. С. 145-169.

<sup>32</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед.хр. 35. Ч. II (Чесноков П.Г. Хор и управление им. Рукоп.). Л. 281. Далее, при цитировании рукописи второй части, в скобках указываются номера листов.

<sup>33</sup> Прием «исправление сложной ошибки» также принадлежит к области регентского опыта Чеснокова, так как его применение актуально только в условиях невозможности обратиться к певцам словесно. При концертном же исполнении применение этого приема излишне: составляющие программу концерта партитуры, как правило, тщательно и досконально выучиваются с хором, а недоученное в программу не включается. Напротив, значительная часть «репертуара» церковного богослужебного хора, составляющаяся из изменяемых песнопений, не всегда может быть досконально выучена. Богослужебный хор должен иметь навык пения изменяемых песнопений с листа, но такой навык нарабатывается постепенно. И хор в период овладения определенным мастерством нередко заставляет регента прибегать к такого рода приемам.

<sup>34</sup> Разница между интонациями натурального и темперированного строев значительна. Чесноков пишет: «Мы привыкли к темперированному строю, и наш слух, несколько огрубев под его влиянием, утратил тончайшую строевую изощренность. Если заниматься «под рояль» с хором, имеющим тонкий и точный натуральный строй, то фальшь от смешения этих двух различающихся строев делается довольно ощутительной. Эта фальшь приучает хор к неточному пению. Строго говоря, роялем следует пользоваться только...при общем мозаичном разборе сочинения... При выработке строя он уже органически не применим» (Чесноков П.Г. Хор и управление им. М., 1940. С. 145–146). Современное музыкальное образование с начального своего этапа построено исключительно на основании темперированного строя. Профессиональное дирижерско-хоровое образование (как среднего, так и высшего звена) также опирается на темперированный строй, и, хотя в курсе хороведения будущие специалисты обязательно знакомятся с системой Чеснокова, далее ознакомления дело не идет, а в практической хоровой работе применяется пение «под рояль». Именно поэтому чрезвычайно редко можно слышать хоры, обладающие, по выражению Чеснокова, «строевой изощренностью» и звучащие гармонически ярко и выразительно.

<sup>35</sup> ГЦММК. Ф. 36. № 34 (Чесноков П.Г. Хор и управление им. Рукоп.). Л. 157.

<sup>36</sup> Там же. Л. 225.

<sup>37</sup> Чесноков П.Г. Любительский хор. Дневник занятий/Публ., вступ. ст. и примеч. А.Наумова//Муз. акад. 1998. № 2. С. 177.

<sup>38</sup> В автографе «Хор и управление им», в одном из примечаний, Павел Григорьевич определяет свое отношение к Литургии Чайковского так: «...Я чту Петра Ильича, я благоговейно преклоняюсь перед этим великим гением. А Литургию его я люблю всей душой и нахожу ее лучшей по своей умирительной простоте и цельности, по своей необычайной искренности, а также по своей художественной выразительности и высоким музыкальным достоинствам. Для меня всегда было большим художественным наслаждением исполнять ее всю целиком...» (Л. 223).

<sup>39</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 322 (Чесноков П.Г. Мысли по поводу дел любительского хора («Вонми гласу...»)). Л. 17.

*Е.Г.Артемова*

## **Н.И.КОМПАНЕЙСКИЙ — КРИТИК И КОМПОЗИТОР 1848–1910**

Нередко случается так, что личности талантливые, выдающиеся и получившие признание в свое время оказываются незаслуженно забытыми. Однако от этого их вклад в историю культуры не становится меньше. В ряду таких личностей стоит Николай Иванович Компанейский, принадлежащий к числу ведущих теоретиков и практиков Нового направления в русской духовной музыке начала XX века. Талантливый критик-публицист, даровитый композитор, Компанейский, наряду с протоиереем Михаилом Лисицыным, С.В.Панченко, Н.Н.Че-