

85.941я73

Б 90

**С. Н. Булгакова**

**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ  
КОМПОЗИТОРОВ**

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЧЕЛЯБИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»  
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

**С. Н. Булгакова**

**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ  
КОМПОЗИТОРОВ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ПО ДИСЦИПЛИНЕ ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ

Рекомендовано УМО по образованию в области народной художественной  
культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов  
в качестве учебною пособия для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по специальности

071301 Народное художественное творчество

ЧЕЛЯБИНСК

2007

УДК 784.96(075)

ББК 85.314

Б 90

Рецензенты

**В. И. Харишина**, кандидат искусствоведческих наук;

**А. Г. Недоседкина**, зав. кафедрой этики и эстетики МГПУ, профессор

**Булгакова, С. Н.**

Б 90 Духовная музыка в творчестве русских и зарубежных композиторов: учеб. пособие /

С. Н. Булгакова; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2007. - 161 с.

**ISBN 5-94839-084-5**

Учебное пособие «Духовная музыка в творчестве русских и зарубежных композиторов» предназначено для студентов дневного и заочного отделений, обучающихся по специальности 071301 «Народное художественное творчество». Пособие содержит историческую справку и краткий анализ сочинений, представленных в приложении. Нотный материал может использоваться при составлении репертуара хорового класса, а так же послужит в качестве учебного материала в классе хорового дирижирования.

**031770 И**

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

Г л и н с к а я государственная  
| академия культуры и искусств

1 Научная библиотека

© Булгакова С. Н., 2007

© Челябинская государственная

академия культуры и искусств, 2007

**ISBN 5-94839-084-5**

## ВВЕДЕНИЕ

Хоровой класс является основной практической учебной дисциплиной специального цикла для будущих учителей музыки. В то же время данный курс (хоровой класс) находится в тесном взаимодействии с другими специальными дисциплинами (хоровое дирижирование, чтение хоровых партитур, основной музыкальный инструмент), а также с предметами музыковедческого цикла (сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений). Эта взаимосвязь обусловлена единством целей и задач: воспитание высокого профессионализма музыканта-педагога, преданности и любви к избранной специальности.

В работе хорового класса предусматриваются различные формы: сугубо учебные (восхождение от простого к сложному), методические (развитие навыков руководства хоровым коллективом), концертные (концертная деятельность). Значительное место отводится хоровому пению без инструментального сопровождения (*a cappella*), требующему повышенного внимания к интонационной выстроенности хорового звучания. Предлагаемое учебное пособие предназначено именно для работы над хоровым исполнительским стилем *a cappella*.

Известно, что хоровое пение без сопровождения сосредоточено главным образом в области духовного (церковного) музыкального наследия, и его история насчитывает более десяти веков. Столь протяжённый исторический путь чрезвычайно богат достижениями, выходящими далеко за рамки

только церковного действа (церковного фидинариума).

Художественно-эстетические достоинства лучших образцов церковной музыки сделали её поистине духовной в самом глубоком, общечеловеческом понимании.

Учитывая масштабность наследия хоровой духовной музыки, в данной работе избран хронологический подход в структурировании музыкально-нотного материала. Пособие состоит из двух частей: первая часть посвящена русской школе («Духовная музыка в творчестве русских композиторов»), вторая — зарубежной («Духовная музыка в творчестве зарубежных композиторов»). В первой части предлагаются десять произведений (Д. Бортнянский, О. Козловский, П. Чесноков, С. Рахманинов); во второй — шесть (Л. Керубини, Л. Бетховен, Ф. Шуберт).

Важной составляющей данного учебного пособия являются методические рекомендации, касающиеся художественного и технического освоения каждого из представленных произведений.

Приведённые хоровые произведения аранжированы автором-составителем для женского хора с максимальным сохранением всех хоровых партий оригинала. Надеемся, что данное пособие, многократно апробированное в учебном процессе, будет способствовать воспитанию художественного вкуса и профессиональной зрелости студентов-хормейстеров.

## РАЗДЕЛ I. ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Важной составляющей репертуара женского хора является духовная музыка русских композиторов. Она рассматривается как музыкально-художественное явление отечественной культуры.

Полная мысли и чувств русская духовная музыка является благодатной основой для нравственного воспитания подрастающего поколения и развития вокальной и исполнительской культуры. Это неиссякаемый источник красоты и мудрости, соединяющий в себе высокохудожественные тексты, отобранные многовековой практикой, с музыкальным совершенством классических композиций русских мастеров. Именно за певческим церковным искусством закрепились такие термины, как «ангелогласное пение», или «красное пение», а также пение богослужбное.

Прослеживая путь развития вокально-хорового обучения в России, следует отметить, что богослужбное пение было тесно связано с народными певческими традициями: пение в удобном диапазоне, применение своеобразной распевной подголосочности, цепного дыхания, пения без сопровождения и других приёмов. Именно в богослужбной практике создавалась профессиональная школа хорового искусства, способствовавшая выработке у певчих правильных вокальных навыков, ставших традиционными для русского хорового пения.

Глубоко осмысленное интонирование, чистота строя, длительное дыхание, умение управлять голосом, естественная манера звукоизвлечения без форсирования — то наследие, которое оставила нам практика богослужбного пения.

В плеяду великолепных музыкантов XVIII в., мастеров хорового письма входят М. Березовский, С. Дегтярёв, А. Ведель, Д. Бортнянский и др.

Особое место в развитии русской певческой культуры занимает творчество

Дмитрия Степановича Бортнянского (1751—1825), основанное на традициях русского классицизма, с характерной для него возвышенностью строя, чувств и образов. Бортнянский — один из крупнейших русских композиторов XVIII в., по национальности украинец. С детства обучался пению и теории музыки в Придворной певческой капелле в Петербурге. Изучал композицию под руководством Б. Галуппи. В 1769—1779 гг. жил в Италии, где были поставлены его оперы «Креонт», «Алкид», «Квинт Фабий». По возвращении в Россию Бортнянский был назначен капельмейстером, а затем директором и управляющим Придворной певческой капеллы. С его деятельностью связан расцвет капеллы. Работал также при дворе наследника Павла Петровича. Для придворных спектаклей написал три оперы на французские тексты. Все они — «Празднество сеньоры», «Сокол», «Сын-соперник, или Современная стратоника» — были исполнены под руководством композитора.

В историю русской музыки Бортнянский вошёл прежде всего как автор духовных композиций (сочинения других жанров не получили известности за пределами узкого придворного круга). Композитор создал новый тип русского хорового концерта, в котором использованы достижения оперы, полифонического искусства XVIII в., классических форм инструментальной музыки.

Собрание духовных сочинений Д. С. Бортнянского включает в себя 35 концертов для смешанного хора и 10 — для двойного состава, 14 Хвалебных, по структуре приближающихся к концертам («Тебе Бога хвалим»), 2 литургии, 7 четырёхголосных и 2 восьмиголосных Херувимских и целый ряд других песнопений.

Памятником классического хорового искусства второй половины XVIII в. является хоровой концерт № 15 «Приидите воспоим, людие...». Его поэтическая основа — текст



воскресной стихиры<sup>1</sup> 4-го гласа на «Господи, воззвах», которая исполняется на вечерне после этого песнопения.

Концерт № 15 призывает воспеть Воскресение Господне. Композиция Концерта состоит из трёх частей и характеризуется постепенностью переходов от одной части к другой. Тем не менее они контрастны по своему содержанию и воплощению в музыкальных средствах выразительности. Следуя древним традициям русского церковно-певческого искусства, композитор использует один из главных формообразующих принципов: принцип контраста чередования *tutti* (*итал.* — все) и небольших концертующих групп голосов (2-3 голоса). По фактуре Концерт опирается на синтез гармонического и полифонического стилей.

Оживлённо и величественно звучит первая часть Концерта. Смелые взлёты энергичной и радостной мелодии в тональности *D-dur*, *кварто-квинтовые ходы, имитационные* вступления голосов усиливают торжественность и праздничность этой части. В Концерте используются лишь отдельные строки стихиры, но они неоднократно повторяются и варьируются в хоровой фактуре произведения, утверждая основную мысль. В этой части произведения слышится импозантный парадный стиль Екатерининского времени с характерными маршевыми ритмами, возгласами торжества и ликования: «Приидите воспоим, людие, Спасово тридневное восстание».

Часть II звучит в тональности *h-moll* (гармонический). Она глубоко лирична по тону, наполнена сосредоточенными размышлениями о жизни и смерти, страстной мольбой и состраданием («Распныйся и погребыйся»). С трогательной непосредственностью в мелодии передана печаль расставания с жизнью. Медленный темп, ниспадающая мелодия коротких фраз усиливают это настроение. Прозрачность гармонии, тихое звучание, широкое расположение аккор-

дов требуют тщательной работы над строем в этой части.

Ладогармоническое развитие первой и второй частей представляет собой естественный сплав традиций русского православного пения и достижений европейской музыки. В произведении используются натуральные лады (ионийский, лидийский), прослеживается характерная для композиторов XVIII в. опора на консонанс, придающая общему звучанию Концерта просветлённость и одухотворённость.

Бортнянский проявил себя великим мастером формы. Так, контрастное начало третьей части Концерта не производит эффекта неожиданности, будучи подготовленным гармоническим развитием второй части. Вместе с тем фактурный контраст определяет эту часть как кульминационную и одновременно итоговую не только по содержанию, но и музыкальной драматургии: «Спасины воскресением Твоим».

Объединение гармонической фактуры и имитационных проведений при одушевлённом пульсе восьмых и удерживаемом высоком регистре сообщает особую напряжённость и значительность данному разделу. Эта часть представляет особую сложность в хормейстерской работе над строем и ансамблем хора и солистов ввиду частого их чередования в исполнении.

Глубина исполнения, стилевая точность церковных произведений во многом зависят от глубины осмысления содержания словесного текста. Естественность, чистота и возвышенность, благоговейность — то, что изначально заложено в духовных творениях. Другая особенность связана с выразительностью произнесения и подачи слова. Литургическая манера чтения должна сохраняться в певческой практике. По-церковнославянски слово произносится так, как пишется, особенно это касается гласных звуков, поскольку именно бытовое исполнение гласных разрушает стилистическую структуру произ-

<sup>1</sup> Стихира (многостишие) — песнопение, посвящённое празднику, состоит из нескольких стихов, написанных одним размером.

ведений («воспоим», а не «васпаим», «восстание», а не «васстание» и т. д.). При исполнении духовных песнопений редукция звуков (ослабление звучания гласных в безударном положении) отсутствует, поскольку все они протягиваются и тем самым проявляются (см. Концерт № 15, ч. II). Донесение красоты каждого слова и точное артикулирование являются важными моментами в исполнении Концерта № 15.

Изучение традиций церковного пения поможет найти верный темп: в медленной части произведения господствуют плавность, текучесть и равномерность движения, а «пропетость» мелких длительностей в крайних частях помогает избежать маршеобразности и суеты. В концертном исполнении правильно выбранный темп должен способствовать формообразованию.

Касаясь проблемы звукообразования, нужно подчеркнуть такие важные при исполнении духовной музыки качества, как простота, одухотворённость и полётность звука. Погружение в атмосферу духовности, стремление к воплощению высоких образов, естественная, идущая от сердца выразительность помогут в нахождении верных звуковых и динамических красок Концерта № 15 Д. С. Бортнянского.

Вековой традицией было выработано определённое отношение к богослужебной музыке, которая рассматривалась как обобщённое выражение чувств верующих, как очищение от всего случайного, субъективного.

Однако в церковную музыку второй половины XVIII в. проникает образность иного рода: смысл молитвенных текстов композиторы нередко раскрывают в зарисовках, взятых из самой жизни. Меняется и эмоциональный строй музыки — чувства, которые она воплощает, приобретают характер сокровенного лирического высказывания. Именно эта субъективная настроенность, в принципе не свойственная старинному церковному искусству, делает сочинения О. Козловского принадлежащими к новому времени — началу XIX в.

**Осип (Иосиф, Юзеф) Антонович Козловский** (1757—1831) — один из выдающихся русских композиторов конца XVIII в. — родился в польской дворянской семье. Образование получил в капелле варшавского кафедрального собора св. Яна, где состоял хористом и органистом. Преподавал музыку в усадьбе Огинских. В 29 лет стал офицером русской армии (участвовал во взятии Очакова), был зачислен в свиту князя Г. А. Потёмкина, исполнял обязанности композитора и дирижёра.

Козловский прославился в России своими инструментальными и хоровыми полонезами (свыше семидесяти). Среди них особенно примечателен полонез «Гром победы, раздавайся», который долгое время исполнялся в качестве русского государственного гимна. Произведения композитора завоевали известность не только в России, Польше, Чехии, но и в других странах. Будучи директором императорских театров, Козловский руководил оркестрами, организовывал придворные празднества, наблюдал за подготовкой музыкантов в театральном училище.

Творчество композитора охватывает ряд музыкальных жанров, в числе которых лирические песни для голоса и фортепиано («Российские песни»). В песнях и романсах О. А. Козловского впервые наметились художественные принципы русского романса, получившие своё развитие в XIX в.

Отмеченная духом торжественности и пафоса, музыка Козловского нередко поднимается до уровня подлинно трагического тона. Композитор активизировал роль хора в трагедии, повысил драматургическую функцию оркестра, подготовил почву для русского программного драматического симфонизма XIX в. Имя Осипа Козловского может быть причислено к ряду имён блестящих мастеров оркестра предглинкинского периода. Его оркестровка — сочная, яркая и для своего времени очень разнообразная — стала одной из основ для формирования могучего и пластичного оркестрового стиля М. И. Глинки.

Уже на исходе XVIII в. в русском музыкальном театре приобретает большое значение жанр «трагедия с музыкой». В нём с наибольшей полнотой раскрылось дарование композитора Козловского. Свидетельством тому — его многочисленные хоры к театральным постановкам (к «Фингалу» В. Озерова, «Эсфири» П. Катенина, «Царю Эдипу» А. Грузинцева и др.). Композитор связал образы и темы классической трагедии с традициями русской сценической, хоровой и камерной музыки конца XVIII в. В его величественных хорах прослеживаются традиции русских хоровых концертов *a cappella* Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского и их предшественников.

Музыка О. Козловского выделяется не только профессиональной уверенностью письма, но и особым характером выражения. В ней слышится благородная патриотическая скорбь, печаль о растерзанной и поработанной Родине. Эти настроения с особой силой были выражены в его проникновенном **Реквиеме**<sup>2</sup>, посвящённом памяти польского короля Станислава Августа Понятовского. Реквием был исполнен в Петербургской католической церкви 25 февраля 1798 г. с участием выдающихся итальянских певцов.

На протяжении своего творческого пути Козловский неоднократно обращался к работе над этим произведением. Вторая редакция, осуществлённая в 1823 г., не была доведена до конца композитором в связи с болезнью.

В приложении представлены две части Реквиема *c-moll*: № 2 *Dies irae* — «День гнева», № 13 *Salve Regina* — «Здравствуй, Царица».

**Dies irae** («День гнева») является кульминационной частью Реквиема. Канонический текст литургии рисует картину Страшного суда:

*Dies irae, dies illa  
Solvat saedum in favilla,  
Teste David cum Sybilla.  
Quantus tremor est futurus,  
Quando iudex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus.*

Перевод с латинского:

**День гнева — тот день  
Расточит вселенную во прах.  
Так свидетельствуют Давид и Сивилла.  
Как велик будет трепет,  
Как придёт судия.  
Чтобы всех подвергнуть суду.**

Композитор сосредоточил своё внимание на скорбном аспекте трагического события Страшного суда. Решительные призывные звуки трубы (*ff*, *c-moll*) во вступлении, накатывающиеся волны пассажей (да, *erace*, *molto*) приводят к хоровому звучанию твёрдого, волевого, непреклонного характера в высокой тесситуре: «День гнева — тот день расточит вселенную...».

Акценты в оркестре и хоре способствуют поступательному движению первой темы, которая приобретает более взволнованный, напористый характер благодаря полифоническому сплетению голосов (такт 39). Музыка рисует картину смутения и ужаса. Изобретательность музыкального языка, полнокровная звукопись являются ярким подтверждением традиций классицизма.

Вторая часть произведения («Как велик будет трепет, как придёт судия» — такт 63) построена по принципу ладового и динамического контраста. Появляется тональность *es-moll*. Застывшая мелодия на повторяющихся звуках, интонации малой секунды, низкое тесситурное звучание хора, подержанное тремоло в оркестре, следуют содержанию. Имитационное развитие темы приводит к кульминации (такт 107) второй части.

<sup>2</sup> *Реквием* (от первого слова латинского текста «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» — «Покой вечный даруй им, Господи») — траурная заупокойная месса, крупное произведение для хора, солистов и оркестра, исполняется на латинском языке. От мессы реквием отличается тем, что в нём отсутствуют части *Gloria* и *Credo*, вместо которых вводятся: *Requiem*, *Dies irae*, *Lacrimosa* и др. Первоначально реквием складывается из григорианских хоралов, с XVII—XVIII вв. реквием становится монументальным циклическим произведением для хора, солистов и оркестра.



Третья часть — расширенная и варьированная реприза с заключением. Этот раздел возвращает нас к настроениям и образам начала произведения.

Масштабная форма, широкий диапазон хоровых партий (от *ля* малой до *си-бемоль* второй октавы), необычайная экспрессия музыкального языка произведения требуют от исполнителей профессионального мастерства. Особое внимание следует уделить пению на опоре дыхания звуков высокой тесситуры в партии первых сопрано (такты: 31—34, 56—60). Хормейстеру необходимо достичь динамического, ритмического ансамбля, точности исполнения штрихов, чистоты строя в хоре.

Выполнение этих задач послужит раскрытию художественного образа произведения.

Б. Асафьев видит связь музыки Козловского с бетховенским до минором: «...В патетических взрывах, столах, порывах и падениях музыки этой тональности, тональности героической печали, раскрывается новый мир чувствований, вырвавшийся на волю в Европе вместе с революцией и докатившийся до её северных пределов» [3].

Появление в Реквиеме *c-moll* номера «Salve Regina» не случайно. Его можно рассматривать как дань традиции католического вероисповедания, в котором Дева Мария является заступницей верующих. Порабощённую Польшу не раз сотрясали национально-освободительные восстания, и произведение следует расценивать как дань этим героическим событиям.

- ц. 1** *Salve Regina, mater misericordiae,*
- ц. 2** *vita dulcedo et spes nostra, salve,*  
*ad te damamus exules filii Evae,*
- ц. 3** *ad te sospiramus gementes et flentes,*  
*in hac lacrymarum valle.*
- ц. 5** *Eia ergo advocata nostra,*  
*illos tuos misericordes oculos,*
- ц. 6** *ad nos converte et Jesum benedictum,*
- ц. 7** *post hoc exilium nobis ostende;*  
*o clemens, o pia,*  
*odulcis Virgo Maria!*

<sup>3</sup> Антифон (*грен*, противозвучание) — попеременно пение широко применялось в христианской церкви.

Значение канонического текста молитвы следующее:

- ц. 1** *Здравствуй, Царица! Мать скорбящая.*
- ц. 2** *Жизнь, радость, надежда наша, здравствуй!*  
*К тебе обращаемся с надеждой и страхом.*
- ц. 3** *Спаси, волею богов! Выплачь милость и защиту,*  
*Выплачь защиту.*
- ц. 5** *Ну, смелее, ради славы защиты,*  
*Воззри вокруг.*
- ц. 6** *Униженные и избитые к тебе обращаемся.*  
*Иисус благословенный обращается.*
- ц. 7** *Потом уйдёт в изгнание с надеждой.*  
*О, тихая, волшебная,*  
*О, нежная, Дева Мария.*

«Salve Regina» написана в традициях духовной музыки эпохи Классицизма, которая отличается лиризмом и благородством мелодических линий, строгостью фактуры, использованием антифонного<sup>3</sup> пения группы солистов и хора. Такой приём помогает выделить главные слова молитвы, вызвать эмоциональный отклик у хора.

Номер «Salve Regina» состоит из квартета солистов (сопрано, альт, тенор и бас), смешанного хора и оркестра. Несмотря на хоральную фактуру, в произведении явственно прослеживаются черты траурного шествия (*Adagio*, 2/4).

Сочинение написано в трёхчастной репризной форме с контрастной серединой. В небольшом лирическом вступлении (*Es-dur*) изложены основные темы первой части. Торжественно и выразительно звучит обращение к Деве Марии. Мягкая мелодическая линия наполнена любовью и страданием. Взволнованно звучат кульминационные слова: «Спаси волею богов, выплачь защиту» (такты 36—40). Первую часть завершает оркестровый эпизод (такты 47—59), в котором слышны интонации «*Stabat mater*» Дж. Перголези.

Светлому характеру первого раздела противопоставлена вторая часть произведения. Появление тональности *g-moll*, диссонансных созвучий, секвентное развитие

эе пение двух хоров или солиста и хора. Антифонное

мелодии драматизируют общее звучание, отвечая словам: «Eia ergo advocato nostra...» («Ну, смелее ради славы защиты...»).

Заканчивается произведение традиционной для композиторов второй половины XVIII в. варьированной репризой светлого лирического характера. Она звучит как символ надежды: «О, тихая, волшебная Дева Мария!». Ярким подтверждением традиций классицизма в произведении является опора на консонанс.

Хормейстеру предстоит вдумчивая работа над строем хора и стиливыми особенностями произведения. Исполняя сочинения из Реквиема до минор О. Козловского, студенты знакомятся с выдающимся памятником русской хоровой культуры второй половины XVIII в.

**Рубеж XIX—XX вв.** — важнейшая веха в истории русского хорового письма и исполнительства. Это время стало подлинным «духовным ренессансом» русской церковной музыки. Хоровые сочинения, созданные в период с середины 1890-х по 1917 г., относятся к так называемому *Новому направлению* в отечественном богослужебном музыкальном искусстве.

Обращение к истокам, к практике знаменного пения Древней Руси становится сутью Нового направления. Таким образом, был возобновлён диалог между русскими музыкальными традициями и современностью.

В стилистике этих сочинений преобладает свободное голосоведение, характерной чертой является свободный несимметричный ритм, основанный на словесном ритме. Хор представляет своеобразный «оркестр» тембров голосов. Музыка Нового направления выполнила своеобразную посредническую функцию между богослужебной практикой и светским искусством концертного предназначения.

Храмовую музыку Серебряного века нередко называют «школой Синодального училища». Крупнейшими представителями этой школы были композиторы С. В. Рах-

манинов, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, А. В. Никольский, М. М. Ипполитов-Иванов, П. Г. Чесноков.

Духовное творчество **Павла Григорьевича Чеснокова** (1877—1944) отличается бережным обращением к древним первоисточникам, естественностью и красотой гармонизации, новизной колористических, тембрально-регистрационных, фактурных решений, яркой национальной характерностью.

Выпускник Синодального училища и Московской консерватории, видный регент церковных хоров, профессор Московской консерватории П. Г. Чесноков создал свыше 300 сочинений духовной музыки. Среди них несколько циклов Всенощного бдения и Литургии, две Панихиды, десять Причастных и др. сочинения.

П. Г. Чесноков родился близ г. Воскресенска (ныне г. Истра) Московской области 12 октября 1877 г. В 1895 г. окончил Московское синодальное училище церковного пения. Вёл класс хорового дирижирования в училище, преподавал хоровое пение в начальных и средних школах. В 1917 г. Чесноков окончил Московскую консерваторию по композиции и дирижированию у М. М. Ипполитова-Иванова и С. Н. Василенко.

После революции активно включился в работу по развитию советской хоровой культуры. Руководил Государственным хором, Московской академической хоровой капеллой, был хормейстером Большого театра и более 20 лет профессором Московской консерватории (1920—1944). Среди его трудов книга «Хор и управление им» (1940), в которой разработаны теоретические проблемы хорового искусства.

Крупнейший мастер русской хоровой культуры П. Г. Чесноков добивался от хора совершенной техники исполнения, точной передачи замысла композитора при безупречном строе и ансамбле и тембровой красочности хорового звучания.

В учебном пособии представлены фрагменты из Литургии (ор. 9). *Литургия* (в переводе с греч. — «общее дело») — со-