

Л. В. МАЛАЦАЙ
*Орловский государственный институт
 искусств и культуры*

РУССКАЯ ДУША «НЕБЕСНОЙ КАПЕЛЛЫ» (О ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТАХ А. В. НИКОЛЬСКОГО)

УДК 781.6.083

Духовно-музыкальные композиции составляют примерно половину композиторского наследия Александра Васильевича Никольского (1874–1943). Получив как профессиональное духовное, так и высшее музыкальное образование, он был человеком передовых взглядов. Вся деятельность Никольского по организации и проведению регентских съездов и курсов, подготовке и опубликованию статей, научных трудов, учебных пособий была направлена на подъём отечественной музыкальной культуры первой половины XX века в целом, и церковно-певческой, в частности. В своём творчестве композитор довольно часто обращался к жанру концерта, создавая как оригинальные композиции, так и свободные обработки древних роспевов. Общее число его духовных концертов – более 20. Чтобы оценить их историческое значение, обозначим некоторые особенности самого жанра.

Духовный концерт как жанр русского хорового многоголосия зародился в конце XVII века, в эпоху барокко. Характеризуя его, В. Н. Холопова отмечает: «С западным хоровым концертом русский партесный связан общей идеей хора как небесного пения (небесная капелла, пение ангелов) и самой идеей концерта, в буквальном смысле “состязания”, “борения” голосов...»¹. Своим развитием концерт обязан творчеству представителей «польского направления» в русской духовной музыке – Н. Дилецкого, В. Титова, Н. Калашникова, Ф. Редрикова, Н. Бавыкина и других. Значительно обогатили музыкальный язык жанра «заезжие» итальянцы Б. Галуппи и Дж. Сарти.

Тип русского классического концерта окончательно сформировался в конце XVIII века, в творчестве А. Ведела, М. Березовского и особенно Д. Бортиянского. А. Никольский, высоко оценивая творчество последнего, писал: «Не только “привитый вкус”, но и русская “душа”, очевидно, находила в звуках Бортиянского что-то такое, что её трогало и заставляло молиться больше, чем чьи-либо другие звуки»².

На рубеже XIX–XX веков, в творчестве отдельных композиторов – представителей Нового направления в русской церковной музыке – жанр духовного концерта продолжил своё развитие. С одной стороны, для устраиваемых в дни постов концертов православной духовной музыки требовался реперту-

ар, имевший «интерес самостоятельный, отрешённый от сходства с тем, что исполняется в храме за обычными службами»³. С другой, полемика о стиле церковной музыки на страницах «Московских ведомостей», «Русской музыкальной газеты», «Хорового и регентского дела» демонстрировала желание композиторов найти компромиссное решение, допускавшее большую свободу проявления творчества и индивидуальности в духовных композициях. Современники Никольского, представители Нового направления, оставили в жанре духовного концерта сочинения, по праву завоевавшие любовь и признание исполнителей и слушателей.

На основе анализа духовных концертов представителей Нового направления, таких как С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов, В. С. Калинников, можно определить характерные черты их сочинений в сравнении с опытами предшествующих композиторов. Так, если в барочных и классических хоровых концертах противопоставлялись солирующие голоса (или группы голосов) хору tutti, то взоры композиторов Новой школы устремлены к темброво-регистровому колориту отдельных партий, в их творениях сопоставляются отдельные тембры и хоровые звучности. Если в концертах предшественников контраст наблюдался на уровне частей, то для современников Никольского главными становятся эмоции, настроения, состояние отдельного раздела или эпизода, продиктованные смысловой гранью текста. Такой раздел, порой не превышающий по форме предложения, может иметь отличную от других мелодию, фактуру, темпоритм и т. д. Духовные концерты композиторов конца XIX – начала XX века более мелодичны, лиричны. Своеобразие подхода их авторов заключается в утончённой избирательности риторических фигур, чутком отношении к интонационной выразительности музыкальных комплексов.

Основным признаком, лежащим в основе хорового концерта, является сопоставление. Характеризуя его проявления в хоровой музыке, Т. Ф. Владышевская отмечает: «В основе концертов лежит принцип контраста: противопоставление звучания общей массы хора выделенной малой группе в партесных концертах и группе солистов в классических концертах... Принцип контраста в концертах распространился

на различные художественные средства: гармонию – противопоставление эпизодам с гармонической фактурой полифонических разделов, тональное, ладовое, ритмическое и особенно метрическое контрастирование»⁴.

Фундаментальное исследование И. П. Дабаевой, посвящённое анализу русских духовных концертов, конкретизирует применяемые композиторами контрастные средства и существенно дополняет их перечень. В частности, при характеристике концертного типа многоголосной композиции исследователь указывает ещё на «разнообразие тембрового решения ... широкое применение крайних динамических возможностей, динамических сопоставлений», а также на интонационную выразительность, свободу художественной фантазии и «свободное отношение к каноническому слову»⁵.

Анализируя соотношение церковного канона и свободного композиторского творчества, следует отметить, что в жанре концерта преобладает второй фактор. В. В. Протопопов, в частности, указывает: «Жанр концерта выходил за рамки церковно-ритуального последования и был свободен от выполнения определённых функций в чине богослужения, приобрёл обобщённо-философский характер»⁶. Исследуя концерт эпохи барокко, Т. Ф. Владышевская отмечает, что он «сразу же стал одним из излюбленных жанров русских композиторов, так как давал большую свободу творческой фантазии»⁷.

Сравнивая партесный концерт с подобным явлением в немецкой музыкальной культуре – мотетом, Ю. В. Келдыш писал: «Как род праздничного песнопения, предназначенного для особых случаев, мотет отличался от обычных “рядовых” песнопений более развёрнутыми масштабами и большим богатством и разнообразием средств музыкального выражения. Это было “высокое искусство” (Hochkunst), существовавшее рядом с простой и непритязательной “обиходной церковной музыкой” (liturgische Gebrauchsmusik), как правило, анонимной и не выходящей за рамки сложившейся традиции»⁸.

Указывая на факт частого использования в качестве литературной основы духовных концертов псалмов Давида, Н. М. Гуляницкая заключает: «Смысловая беспредельность и символичность, смена образов и ситуаций, глубина мысли и чувства – всё это создаёт богатые предпосылки для музыкального формотворчества и поиска художественных средств»⁹.

Никольский, издавая свои духовные концерты, сопровождал их следующими авторскими ремарками: «оригинальное сочинение в форме концерта», «концерты в свободной форме», «свободное сочинение в форме концерта», «обработки роспевов, объединённые в форму концерта». Однако формы этих сочинений весьма разнообразны и не всегда соответствуют моделям, сформировавшимся в «классических» духовных концертах. Поэтому к указанным

композициям Никольского более справедливо применять не термин «форма», а термин «жанр».

Наиболее яркие композиции Никольского созданы им в жанре духовного концерта. Один из его первых духовных концертов «Благослови душе моя Господа» (соч. 17, № 1) написан на текст 103-го псалма. Это текст предначинательного стиха на вечерни, художественно изображающий сотворение мира и человека, не мог не привлечь внимание композитора глубиной содержания, богатством и разнообразием живописных картин, сменяющих одна другую. Нет ничего удивительного в том, что Никольский переступил рамки прикладного обиходного песнопения и создал на канонический текст композицию в стиле «высокого искусства», ведь подобный сюжет вдохновил Й. Гайдна на создание оратории.

Концерт написан в трёхчастной форме с развивающей серединой, в крайних частях можно наблюдать арочные интонационные и фактурные соответствия. Части имеют дробную внутреннюю структуру. Вторая часть привлекательна в смысле «прорисованных» в ней при помощи темброво-регистровых приёмов изобразительных моментов текста. Стих псалма «Покрывай водами превыспренная Своя» озвучивают плотные акцентированные аккорды мужского хора. Согласно толкованию текста здесь речь идет о водной тверди – втором небе. В следующей фразе «полагаяй облаки на восхождение Своя», рисуя образ лёгких быстрых облаков, композитор использует звучание неполного смешанного хора (без басов). Слова «основаяй землю на тверди ея», повествующие о деяниях Господних, поручены басовой партии, звучащей собранно, сурово на фоне выдержанных октав хора, скандирующих ключевое слово «основаяй». Интонационное наполнение мелодической линии баса близко теме мужского хора «Мужайся княгиня» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь».

Музыкально комментируя эпизод «Сотворил есть луну во времена», композитор замедляет темп, изменяет размер, динамику, звучащие тембры, обозначая тем самым неспешность действий, отсутствие суеты, размеренность. Использование низкого регистра сопрано, альтов и тенора, низкого уровня динамической организации, минорного лада, плагальных функций, создаёт приглушённый, «ночной» колорит. Он становится ещё более призрачно-таинственным в последней фразе «Положил еси тьму и бысть ночь» – уходят вниз глубокие басы, мужской хор замирает в динамике *pppp*.

В третьей части противоположные небесные светила луна и солнце преподносятся контрастными ладовыми оттенками: если ночной свет луны во II части был передан сумрачным минорным колоритом, то солнечный свет «подан» введением одноимённого мажора. При ясно проступающей трёхчастности композиции главенствующее значение в концерте всё же обретают законы сквозной строфической

формы, согласно которым музыкальное оформление неотступно следует за словом, иллюстрируя его.

Следует отметить особенности прочтения композитором литературного текста концерта *«Господня земля»* (соч. 19, № 3): все композиционные приёмы Никольский выбирает, исходя из собственного музыкального прочтения текста псалма. В псалме 113 утвердительные высказывания чередуются с вопросами и ответами. В концерте однотипные предложения литературного текста имеют общие черты в музыкальном прочтении композитора. На фоне строфичности, изначально ему свойственной, присутствуют повторные элементы: интонационные, тембровые, фактурные, фонические, которые скрепляют всю композицию, придают ей цельность.

Концерт *«Рече Господь»* (соч. 21, № 2), на наш взгляд, один из лучших в композиторском наследии и наиболее популярный в исполнительской практике. В мелодических интонациях можно наблюдать своеобразную конкретизацию образных моментов через использование риторических формул. Композитор привносит в церковную музыку приёмы из светской, возможно из оперы или романса, где текст интонируется декламационно и обрастает своим интонационным словарём. Так, в первой части объединяющим элементом выступает ключевой возглас, басовая лейтинтонация «Рече Господь». Она изначально минорная, величаявая, скорбная, «непреложная и неотвратимая» как сам Бог-Отец. Она выполнена композитором в стиле нейтрального, «речевого» знаменного распева.

На этот же текст духовный концерт написан Д. С. Бортнянским. Сравнительный анализ двух сочинений привёл к следующим выводам. Концерт Никольского по характеру глубокомысленный, сурово-сумрачный, концерт Бортнянского, наоборот, светлый, спокойный. Сравнивая интонационную природу музыкального материала концертов, следует отметить, что Бортнянский избирает гимнический, славительный интонационный комплекс, характерный для кантов и хвалебных песен его времени – это и восходящая кварта (квинта) в зачине «Рече Господь», и юбилейная, и использование фугированной формы во II части. Если проводить музыкальные параллели, то Бортнянский, подобно Моцарту, склонен к высокой риторике: для него любой рассказ о Господе достоин воздаяния, восхваления. Никольский же ближе к М. П. Мусоргскому и А. С. Даргомыжскому, так как во главу угла ставит слово («смысл поемого») и стремится психологически конкретизировать образ через музыкальную интонацию.

Концерт *«Доколе Господи»* (соч. 24, № 1) написан рукой зрелого мастера, он производит большое художественное впечатление и выделяется среди прочих своей самобытностью. Ярким содержательным музыкально-выразительным средством здесь выступает полифония. Композиторское прочтение

позволяет более широко представить глубокое образное содержание псалма. По мысли Василия Великого, 12-й псалом «учит нас не огорчаться в бедствиях, но ожидать благодати Божией и знать, что по своему смотрению Он предаёт нас скорбям, и что по мере находящейся в нас веры наводит на нас бедствия»¹⁰. Размышления и вопросы к Всевышнему переданы Никольским через полифоническое развитие музыкальной ткани. Возможно при написании этого концерта дали о себе знать годы прилежного обучения в классе профессора С. И. Танеева. Средоточенно-задумчивая первая тема весьма своеобразна: суровая по характеру, медленная по темпу, густая, драматически-напряжённая по тембральной окраске, русская по используемым мелодико-гармоническим средствам, она задаёт тон последующему развитию. Учитывая пристальное внимание Никольского к тембровой палитре, можно отметить, что ответ, звучащий в басу, затемняет, усиливает общий мрачно-суровый колорит.

Второй номер в опусе – пятичастный концерт *«Да воскреснет Бог»*, написанный на текст пасхальных стихир. «Картичность» содержания определила выбор композитором определённых приёмов и средств музыкальной выразительности, подчас приводящих к иллюстрированию содержания. Эпиграфом в начале концерта звучат слова «Да воскреснет Бог» – это красочное хоровое подражание мощному колокольному звону (звучанию больших колоколов), вызывающее ассоциации с произведениями М. Мусоргского, С. Рахманинова и даже Г. Свиридова. С точки зрения тембровой характеристики горних и дольных сил интересен фрагмент, изображающий оцепенение жён-мироносиц перед встречей с ангелом в третьей части. Звучание хора на словах «и той провещав им, сице глаголаше» напоминает далёкий колокольный звон. Использование низких регистров голосов, насыщенных аккордов характеризует дольные (земные) силы. Слова ангела: «Что ищите Живаго с мёртвыми, что плачете Нетленного во тли?» – поручены сопрано. По замыслу композитора, их должны исполнять мальчишки-дисканты, голоса которых характеризуются бесстрастностью, необыкновенной красотой, прозрачностью, полётностью, ангелоподобным звучанием.

Концертность стиля данного произведения проявляется в пёстрой разнохарактерности частей. При этом центральный контраст возникает между средней (III) частью с приглушённым минорным колоритом, плагальностью и крайними (I и V) мажорными частями, основанными на подражании колокольному звону, II и IV части – переходные, связующие, в них ассимилируются приёмы музыкального развития соседних частей. Так, во II части присутствуют «колокольные имитации» из I части, в IV – осуществляется переход из минора, характерного для III части в светлый праздничный мажор последующей V части.

Безусловно концертны по происхождению часто используемые композитором юбилейные построения, дублировки голосов в терцию и октаву.

В начале причастного стиха воскресения «*Хвалите Господа с небес*» (соч. 45, № 5) звучит ключевая фраза, из которой вырастает всё последующее развитие. Сама тема повествовательная, распевная, ласковая, напоминающая протяжную русскую песню, в то же время она похожа на темы танеевских фуг. Из этой спокойной, неспешно разворачивающейся темы исходит ровность всего произведения в целом.

Сравнивая причастен Никольского с сочинениями его современников П. Г. Чеснокова (соч. 10, № 5) и А. Т. Гречанинова (соч. 13) на аналогичный текст, можно заметить ряд особенностей. У Никольского музыкальное развитие строится на основе мелодизации голосов по принципам европейской полифонии и проявляется в самостоятельности их по отношению друг к другу; у Чеснокова на первый план выступает аккордовая вертикаль, определяющая и преобладающие тональные краски. В многоголосной обработке древнего распева Гречанинова первостепенное значение обретает горизонтальное голосоведение, при котором возникает смещение устоев, применяются дублировки.

Три разных принципа организации музыкальной ткани оказались взаимосвязаны с формообразованием. Так, композиция Чеснокова европейского триадного типа. У Гречанинова песнопение написано в куплетной форме с припевом «Аллилуйя». Форма причастна Никольского – более свободная, хотя и симметричная, здесь каждая часть замкнута своим внутренним бесконечным полифоническим развитием.

Духовные концерты Никольский создавал также, используя в качестве основы распевы, стремясь раскрыть богатые художественные возможности, скрытые в них. В одной из статей, характеризуя древние первоисточники, он писал: «Вся масса знаменных распевов – это поэма души народной, скрижаль дум, чувств и превыспренных хотений этого народа, и притом народа своеобразного, по-своему глубокого, крайне даровитого»¹¹.

Первое произведение в списке обработок – «*Слава в вышних Богу*» (соч. 4) – 3 стихиры знаменного распева на Рождество Христово, соединённые, по определению автора, «в форме концерта». В качестве исходного материала композитором избраны следующие песнопения: I часть – стихира 6-го гласа, давшая название всей композиции «Слава в вышних Богу»; II часть – стихира на Господи возвах «Господу Иисусу рождшуся»; III часть – стихира на стиховне 2-го гласа «Велие и преславное чудо». В трёхчастной композиции при первом знакомстве контраст наблюдается на уровне темпов: быстро – медленно – быстро. В партитуре фрагменты рос-

пева транспонируются на разные интервалы: кварту вверх, секунду вниз (септиму вверх). Перенимая интонации знаменного распева, композитор мелодически обогащает другие голоса, стирая контраст между ними.

Жанровые признаки концерта проявляются здесь в сопоставлении различных уровней динамической организации; в противопоставлении хоровых составов, дающих различный тембровый колорит и плотность звучания; во внутренней соревновательной вязи голосов: статика в одном, витиеватое движение в других или восходящее в одном, нисходящее в другом.

Сравнивая данную композицию с оригинальным рождественским концертом Д. С. Бортнянского «Слава во вышних Богу», следует отметить, что несмотря на во многом разное драматургическое и структурное решение, в обоих произведениях есть общие моменты – это лирические эпизоды, связанные с обращением в тексте к образам девы Марии и младенца Иисуса, славительные туттийные эпизоды в начале и в конце. Таким образом, у каждого из композиторов в концерте можно наблюдать и проявление свободы их творческой фантазии, и следование традиции.

Интересный опыт тембризации¹² представляет собой догматик 5-го гласа знаменного распева «В Чермнем мори» (соч. 48, № 3). Излюбленным приёмом гимнотворцев было сравнение. В тексте догматика 5-го гласа непорочное зачатие сравнивается с ветхозаветным чудом, когда евреи, спасавшиеся от египетского фараона, пересекли Чермное море. Никольский, рассматривая текст стихир, указывает на сопоставление «образов ветхозаветных с событиями Нового завета»¹³. Объединяющим началом композиции, безусловно, выступает сам одnogолосный первоисточник, однако при помощи средств музыкальной выразительности (прежде всего, тембра и фактуры) композитор создаёт две контрастные образные сферы. Изложению ветхозаветных исторических событий, явлений природы сопутствует образ глубокого, мрачного, холодного Чермного моря (I часть, начальные строки подразделов II части). В фактурном оформлении при этом можно наблюдать контраст фактурных пластов: витиеватую мелодию знаменного распева исполняют II альты и I тенора в унисон, им сопутствует четырёхголосный хор басов – массивные, категоричные аккорды неспешной поступью сменяющие друг друга. Для создания противоположной («новозаветной») образной сферы композитор использует неполные, «облегчённые» хоровые составы с прозрачным трёх-, четырёхголосием.

В III части догматика утверждение «Сый и прежде сый», а также заключительная молитва «Боже, помилуй нас» исполняются хором *tutti*. Автор насыщает фактуру за счёт октавных удвоений в разных голосах, в результате возникают мощные, величавые

аккорды. В самом конце, на слове «нас», Никольский сводит все партии к унисону 2-х октав. Эпизод выражает идею соборности, сущность которой заключается в единомыслии и единогласии.

В послереволюционный период, несмотря на запреты¹⁴, Никольский вновь обращается к жанру духовного концерта. Так, в 1922 году им были написаны 2 произведения, составившие соч. 57 – «Спаси мя, Боже» (№ 1) и «Боже, боже мой» (№ 2) и концерт «Господь просвещение мое», вошедший под № 2 в соч. 62. По воспоминаниям сына композитора – Льва Александровича – концерты соч. 57 – это отклик на личную семейную драму¹⁵.

Концерт «Спаси мя Боже» написан на текст 68-го псалма (стихи 2, 3, 15–19), повествующего о наводнении скорбей, печалей и искушений, которые подобно болоту засасывают человека. Не в силах справиться самостоятельно, человек обращается к Господу с просьбой освободить его от них, быть милостивым и дать скорое утешение. В музыкальном прочтении Никольского оттенки смысла текста находят глубоко продуманное воплощение. Выдвижение субъективного, личностного, индивидуального начала определило и выбор композитором средств музыкальной выразительности. Первостепенное значение обретает мелодическая интонация, одухотворяющая всё последующее музыкальное развитие.

На словах «Углебох в тимении глубины [в глубоком болоте я погряз] и несть постояния [и не на чем стоять]» с авторской ремаркой «живописуя утопание», наглядно изображается поглощение стихией, засасывание в болото: задействуется нисходящее мелодическое движение, низкая тесситура, постепенный спад уровня динамической организации от *ff* к *p*. Роль театральной изобразительности усиливается в следующей фразе «Приидох во глубины морския...», где использован неполный состав хора (без сопрано), создающий густой тёмный колорит, в мелодии на словах «и буря потопа» выписано впечатляющее «сползание» вниз по хроматизмам.

Вторая часть основана на интонациях вздоха. После высвечивания фонической краски ряда параллельных трезвучий обращает на себя внимание остановка на увеличенном трезвучии. В тексте говорится о водной стихии, а у кучкистов по семантике именно увеличенное трезвучие использовалось для изображения водной стихии. Далее обращение к Господу с просьбой о милости передано ангелоподобным женским хором.

Определяя значение хоровых духовных концертов Никольского для развития жанра, можно выделить следующее.

Специфика жанра, как явствует из приведённых цитат, заключается в проявлении композиторской свободы в рамках канонической традиции. В духовных концертах Никольского связь с традицией проявляется в использовании в качестве основы компо-

зиций древних роспевов, в общем церковном стиле концертов, в сознательном углублении национальной природы музыкального языка. В тоже время композиторское комментирование литургического текста, эмоциональная отзывчивость, использование интонаций и приёмов изложения музыкального материала, идущих от светской музыки наглядно демонстрирует свободу композиторского творчества.

В жанре духовного концерта Никольским, в сравнении с его современниками, оставлено количественно большое, масштабное наследие. Отличительной чертой их является великое разнообразие форм и жанровых разновидностей, все они не похожи один на другой, каждый исключительно индивидуален (концерт с применением полифонических приёмов, концерт – свободная обработка древнего роспева и т. д.)

Духовным концертам Никольского свойственен особый тип драматургии, основанный на синтезе сквозной формы с арочными повторами и обрамлениями: в формообразовании, с одной стороны, наблюдается дробность внутренней структуры композиции, связанная с иллюстративной функцией музыкального материала по отношению к литургическому тексту, с другой – разнообразные повторы интонаций, отдельных фрагментов музыкального текста, арочные интонационные и фактурные соответствия, репризные повторы разделов (в начале и в конце композиции, или как припев после каждого стиха) существенно скрепляют композицию;

Интонационно-мелодические комплексы основаны на сочетании узко-объёмных попевок древних роспевов и приёмов, взятых из театральной, оперной, романсовой литературы; интонационная сфера каждого концерта глубоко продумана и раскрывает, дополняет изображаемый образ;

Знание хорового инструмента, специфики звучания тембровых колоритов отдельных партий и групп хоровых голосов позволило использовать темброрельеф как яркое художественно-выразительное средство.

Никольский наиболее полно в своих духовных концертах отразил, с одной стороны, общую для развития жанра тенденцию к индивидуализации проявления авторского начала, с другой – общестилевую тенденцию рубежа веков, направленную к синтезу национального и европейского, древнего и современного.

Выскажем также наблюдение культурологического характера, позволяющее понять отношение композитора к церковно-музыкальной действительности. В духовных концертах, написанных до 1917 года, обычно помпезные, славительные финалы звучат как утверждение торжества православия; в послереволюционный период в концертах выдерживается единое лирически-элегическое или углублённо-философское настроение.

В заключение приведём слова Никольского: «Как плод творческого акта, всякое сочинение является, очевидно, выражением в звуках настроения, чувств и мыслей автора (*качество* сочинения зависит от степени талантливости, вкуса и развития автора). Он, подобно птице “спел” о том, что в известные моменты переживала его душа и раскрыл её людям чрез посредство

звуков. И звуки – суть проводники, переводчики тех душевных движений, которые чувствовал в себе автор и которые он запечатлел в данном произведении своём. Оно – его образ. В нём, как в зеркале, душа автора»¹⁶. Именно в духовных концертах во всей полноте и художественном очаровании отразилось композиторское дарование Никольского, его «русская душа».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Холопова В.Н. Русско-украинский хоровой концерт эпохи барокко: специфика музыкального языка и композиции // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей и исследований / сост. Ю. И. Паисов. – М.: Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 91.

² Никольский А. В. К вопросу о памятнике триаде духовных композиторов // РГИА. – Ф. 1109, оп. 1, ед. хр. 15. – Л. 7–8.

³ Никольский А. В. Духовные концерты и их задачи // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 4. – С. 99.

⁴ Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1975. – С. 90.

⁵ Дабаева И. П. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского. – М., 2001. – С. 11.

⁶ Протопопов В. В. История полифонии. – М.: Музыка, 1962. – С. 12.

⁷ Владышевская Т. Ф. Указ. соч., с. 85.

⁸ Келдыш Ю.В. История русской музыки. В 10 т. Т. 1. Древняя Русь XI–XVII века. – М.: Музыка, 1983. – С. 266.

⁹ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языка славянской культуры, 2002. – С. 142–143.

¹⁰ Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена, изъяснённая по свято-отеческим толкованиям. – Православный приход Храма иконы Казанской Божией Матери в Ясенево, 2000. – С. 95.

¹¹ Никольский А. В. С. В. Смоленский и его последнее учительство // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 12. – С. 297.

¹² Это опыт создания «тембризованной партитуры», в которой Никольский подходит к хору «не как к комплексу из

четырёх только голосов массовых, а как к богатейшему ансамблю, содержащему в себе до полутора десятков разных тембров, имеющих свой особенный и яркий колорит и могущих, при надлежащем использовании, дать звуковые эффекты неизмеримо большие, чем какие обычно извлекаются из смешанного хора». См.: Никольский А. В. К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь. – 1924. – № 6/7. – С. 12.

¹³ Никольский А. В. Формы русского церковного пения. Гл. IV. Формы догматиков большого знаменного распева // РГИА. – Ф. 1109, оп. 1, д. 157. – Л. 24.

¹⁴ В одном из писем к своему другу Д. С. Семёнову композитор писал: «У меня однажды было взято обязательство: не распространять своих культовых сочинений. Это обязательство я честно и строго выполняю. “Шутить с огнём”, разумеется, не пристало, и я не “шучу”». См. письмо А. Никольского к Д. Семёнову от 22 августа 1933 года (из личного архива семьи Никольских).

¹⁵ В 1917 году Александр Васильевич по настоянию своей супруги разрывает отношения с ней. Капитолина Ивановна, уехав в 1920 году на свои первые гастроли в качестве театральной актрисы в г. Бежицк, внезапно умирает от свирепствующей там эпидемии тифа. Несмотря на проблемы, возникшие в связи с уходом жены из семьи, Александр Васильевич продолжает горячо любить Капитолину Ивановну и остаётся верен ей до конца своей жизни. Эти тяжёлые душевные переживания композитора нашли отражение в оригинальных сочинениях ор. 57.

¹⁶ Никольский А. В. Напев Пасхального тропаря в его подлинной редакции и обработке // Хоровое и регентское дело. – 1912. – № 1. – С. 2.

Малацай Людмила Викторовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
Орловского государственного института
искусств и культуры

