

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ГАТОВСКАЯ Евгения Евгеньевна

**КОНЦЕРТЫ ВАСИЛИЯ ТИТОВА НА ЧЕТЫРЕ ГОЛОСА
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том 1

Научный руководитель –

доктор искусствоведения, доцент

Плотникова Наталья Юрьевна

Москва – 2022

Оглавление

Введение	5
Глава 1. Концерты Василия Титова на четыре голоса: вопросы источниковедения	15
1.1 Василий Титов: этапы жизненного и творческого пути	15
1.2 Вопросы авторской атрибуции четырехголосных концертов Василия Титова	21
1.3 Концерты Василия Титова в рукописных памятниках Петровской эпохи	32
1.4 Четырехголосные концерты Василия Титова в рукописях середины – второй половины XVIII века.....	41
Глава 2. Слово и музыка в четырехголосных концертах Василия Титова	48
2.1 Вербальные источники и их происхождение	48
2.2 Особенности ладотональной и тематической организации концертов в связи с вербальными источниками.....	59
2.3 Музыкально-риторические фигуры	78
Глава 3. Четырехголосные концерты Василия Титова: вопросы формообразования	102
3.1 Принципы формообразования в концертах Титова. Основные фактурные формы	102
3.2 Особенности рефренных форм в концертах Титова.....	122
3.3 Одночастные сквозные формы (на примере концертов «Светиши Отечеству» и «Иже на земли леганием»)	140
3.4 Циклические формы в четырехголосных концертах Титова.....	152
3.4.1 «Стихиры Пасхи» Василия Титова и его современников: к вопросу об организации цикла	152
3.4.2 Цикл стихир вмч. Димитрию Солунскому в концертах Титова	166
Заключение	175

Список сокращений	182
Список литературы	183
Список иллюстративного материала	201
Приложение А	
I. Тексты четырехголосных концертов Василия Титова на церковнославянском языке с переводом на русский язык	208
II. Тембровые составы и диапазоны партий в концертах Василия Титова на четыре голоса	215
III. Концерты Василия Титова на четыре голоса (аналитические таблицы)	220
IV. Полифонические приемы (таблица)	258

Том 2

Приложение Б (нотное)

I. Рукописные источники	3
II. Концерты Василия Титова на 4 голоса	
1. «Веселися и радуйся о Господе»	11
2. «В кимвалех устнами чистыми»	20
3. «Во месяц шестый»	30
4. «Егда поставятся престолы»	39
5. «Иже на земли леганием».....	52
6. «Копиями прободен в ребра».....	56
7. «Мучениче страсотерпче»	59
8. «О како беззаконное сонмище»	63
9. «О коликих благ»	72
10. «Прообразуя воскресение Твое».....	79
11. «Светиши Отечеству».....	86

12. «Седе Адам»	90
13. «Стихиры Пасхи»	103
14. «Сходяй Спас»	114
15. «Христе Боже наш, вольное распятие»	117
16. «Цвете неувядаемый»	123

Введение

Василий Титов (ок. 1650–1709) – выдающийся представитель отечественной музыкальной культуры второй половины XVII – начала XVIII века. Расцвет творческой деятельности Титова как композитора и педагога приходится на Петровскую эпоху, но его сочинения устойчиво сохраняются в церковно-певческом репертуаре до 70-х годов XVIII века. Василию Титову принадлежит не менее двухсот партесных композиций: концерты для различных составов (от трех до 12 голосов), Службы Божии (циклы песнопений Божественной литургии), Вечерни, Всенощные бдения, моножанровые циклы (восьмиголосные Задостойники на двенадесятые праздники, Догматики Богородичны) и другие сочинения, дошедшие до нас в десятках рукописных копий. Все они демонстрируют незаурядный композиторский талант, оригинальность тематизма, полифонии, формообразования. Однако многое в музыкальном наследии мастера еще остается неопубликованным и неизученным.

Достижения источниковедения последнего десятилетия позволили атрибутировать Василию Титову двадцать ранее неизвестных сочинений – четырехголосные концерты для десяти различных составов: «Веселися и радуйся о Господе», «В кимвалех устнами чистыми», «Во месяц шестый», «Егда поставятся престолы», «Иже на земли леганием», «Копиями прободен в ребра», «Мучениче страстотерпче», «На реках Вавилонских», «О како беззаконное сонмище», «О коликих благ», «Пастырская свирель», «Прообразуя воскресение Твое», «Светиши Отечеству», «Седе Адам», «Сей есть образ Сына Божия», «Стихиры Пасхи», «Сходяй Спас», «Христе Боже наш, вольное распятие», «Христос раждается, славите», «Цвете неувядаемый» (концерты перечислены в алфавитном порядке). Это разномасштабные композиции, написанные на различные по содержанию богослужебные тексты, представляющие разные грани таланта композитора, открывающие новые страницы в наследии как Василия Титова, так и русского музыкального барокко в целом. **Актуальность**

исследования определяется тем, что жанр концерта (в том числе и для четырехголосного хорового состава) в творчестве Василия Титова до настоящего времени не был предметом специального изучения, тогда как именно в его сочинениях формировались и развивались принципы русского партесного многоголосия, определившие стиль эпохи.

Степень научной разработанности темы. Данные концерты никогда ранее не становились предметом научных исследований. Недостаточно высока и степень изученности творчества Василия Титова в целом. С середины XIX века, в трудах исследователей отечественного церковного пения Д. В. Разумовского¹, В. М. Металлова², С. В. Смоленского, А. А. Игнатьева³, А. В. Преображенского⁴, Н. Д. Извекова⁵ Василий Титов упоминается, как певчий дьяк, один из крупных мастеров, автор партесных концертов, служб, музыки к «Псалтири рифмотворной» Симеона Полоцкого⁶. В очерке Разумовского его имя впервые появляется в списке государевых певчих дьяков за 1678–1681 годы⁷, а также обозначен период, когда Титов пел в Воскресенском и Предтеченском соборах Московского Кремля: 1682–1690 годы. С. В. Смоленский считал Титова одним из ведущих композиторов Петровской эпохи⁸ и ввел некоторые его сочинения («Большое многолетие» и «Благослови, душе моя, Господа» из «Всенощного бдения» Титова на 12 голосов) в репертуар Синодального хора.

¹ *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867. Вып. 1; *Разумовский Д. В.* Государевы певчие дьяки XVII века // Сб. Общ. др.-русск. иск. на 1873 г. М., 1873; *Разумовский Д. В.* Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. СПб., 1895.

² *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. Саратов, 1893; *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России [Изд. 4-е, испр. и доп.]. М., 1915.

³ *Игнатьев А. А.* Богослужбное пение Православной Русской Церкви с конца XVI до начала XVIII века по крюковым и нотно-линейным певчим рукописям Соловецкой библиотеки. (В связи с кратким очерком древней богослужбной музыки и пения и обзором русской литературы о богослужбном пении). Казань, 1916.

⁴ *Преображенский А. В.* Очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910.

⁵ *Извеков Н. Д.* Придворные певчие и крестовые священники и дьяки в XVII веке // *Богословский вестник.* 1903. Т. 2. № 10. С. 255–294.

⁶ Исследование и публикация полной «Псалтири рифмотворной» Симеона Полоцкого и Василия Титова осуществлены Л. Н. Сидорович. См.: *Сидорович Л. Н.* Симеон Полоцкий, Василий Титов. Рифмотворная псалтирь. Новополоцк: ПГУ, 1999; *Сидорович Л. Н.* «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. Тексты. Расшифровка и редакция. Исследование. Новополоцк: ПГУ, 2003.

⁷ *Разумовский Д. В.* Государевы певчие дьяки XVII века. С. 179.

⁸ См.: *Смоленский С. В.* Обзор Исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году // *Русская духовная музыка в документах и материалах.* Т 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1 / Гос. ин-т искусствознания; Гос. Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. М., 2002. С. 201.

Следующий этап в изучении творчества Василия Титова начинается во второй четверти XX века. В «Очерках по истории музыки в России» (1928) Н. Ф. Финдейзена⁹ особое внимание уделено Титову в контексте школы русских композиторов конца XVII – начала XVIII века, сформировавшейся в среде государевых певчих дьяков, рассмотрены некоторые черты стиля Титова на примере отдельных псалмов из «Псалтири рифмотворной» (мастерство в мелодическом и ритмическом отношении, близость мелодики и ритмики народным истокам, особенности формы). Творческий почерк Титова характеризуют также Т. Н. Ливанова¹⁰, Ю. В. Келдыш¹¹, Т. Ф. Владышевская¹², при этом концертный жанр представлен в основном многохорными сочинениями.

Основательное изучение музыкального наследия композитора было начато в 70-е – 80-е годы XX века В. В. Протопоповым в работах «Творения Василия Титова – выдающегося русского композитора конца XVII – начала XVIII в.» (1972)¹³ и «Музыка на Полтавскую победу»¹⁴. В созданном в конце 80-х гг. труде «Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля»¹⁵ ученый обобщает результаты многолетней историко-теоретической и архивно-текстологической деятельности. В книге приводятся скрупулезно собранные биографические данные о Титове, рассматриваются ладотональная структура, полифония, формообразование (одночастные, сквозные и рондообразные, большие циклические формы) на примерах трех-, восьми-, двенадцатиголосных сочинений.

⁹ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Л., 1928. – Т. 1, вып. 3. С. 296–302; 334–335.

¹⁰ См. труды: Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938; Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: в 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 453–525.

¹¹ См.: Келдыш Ю. В. История русской музыки: в 2 ч. М., 1948. Ч. 1 С. 121–123.; Келдыш Ю. В. История русской музыки: в 10 т. Т. 1: Древняя Русь XI – XVII века. М., 1983. С. 252–258, 287–292; Келдыш Ю. В. Ранний русский кант // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 64–91.

¹² Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русского музыкальной культуры XVIII века / Труды Гос. музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных. Вып. 21. Сост. Л. В. Кикнадзе. М., 1975. С. 72–112.

¹³ Опул. в: Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи / Сост. Н. Н. Соколов. М., 1983. С. 241–256.

¹⁴ Музыка на Полтавскую победу // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2 / Сост., публ., иссл., коммент. и предисл. Вл. Протопопова. М., 1973. С. 228–246.

¹⁵ Протопопов В. В. Из неопубликованного наследия: Великие творения мировой духовной музыки. Русская музыка всеночного бдения. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля / Сост. и науч. ред.: Т. Н. Дубравская, Н. Ю. Плотникова, Н. И. Тарасевич. М., 2011. С. 301–395.

В 1980-е годы к творчеству Титова обращается Н. А. Герасимова-Персидская, в исследованиях которой поднимались многие вопросы, посвященные партесному концертному стилю (формирование тематизма, особенности текстовых источников, фактурные особенности и др.), в т. ч. связанные с малыми формами¹⁶. В монографии «Партесный концерт в истории музыкальной культуры» (1983)¹⁷, характеризуя Петровскую эпоху, исследовательница рассматривает новаторские черты многохорных концертов Титова «Рцы нам ныне», «Днесь Христос», «О тебе радуется», «Златокованную трубу», «Всех скорбящих радости», в числе которых переход к массивной, пышной звучности, разнообразное использование мелодики и фактуры кантов.

В дальнейшем многохорные сочинения Титова привлекали внимание исследователей в связи с изучением теоретических аспектов партесного стиля (В. Н. Холопова¹⁸, Н. С. Гуляницкая¹⁹), музыкального языка викториальных концертов и кантов (В. Н. Демина²⁰), циклической композиции (А. В. Александрина, А. В. Булычева²¹). Немалую ценность имеют работы, посвященные стилевым особенностям партесного концерта переходного периода (Г. Н. Виноградова²²), в том числе в контексте музыкальной культуры барокко в России (И. В. Полозова²³), на Украине (О. А. Шумилина, И. Ю. Кузьминский²⁴), в

¹⁶ См., например: *Герасимова-Персидская Н. А.* «Малые формы» в русско-украинской музыке 17 в. // *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Vol. 7. Bydgoszcz, 1985. С. 621–637.

¹⁷ *Герасимова-Персидская Н. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.

¹⁸ *Холопова В. Н.* Русско-украинский хоровой концерт / *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*. 4-е изд., испр. СПб., 2013. С. 302–317.

¹⁹ *Гуляницкая Н. С.* Русская музыка: становление тональной системы XI–XX вв.: Исследование. М., 2005. Гл. 2. С. 43–71 (о Титове: с. 63–66).

²⁰ *Демина В. Н.* Музыка «викториальных» торжеств эпохи Петра I (о путях становления русской светской культуры): дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2009.

²¹ *Александрина А. В., Булычева А. В.* Концерты Василия Титова двенадцатым праздникам: сверхцикл русского барокко / *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2019. Вып. 36. С. 112–130.

²² *Виноградова Г. Н.* Силевые особенности партесной концертной композиции переходного периода (на примере трехголосных концертов из рукописных сборников конца XVII – конца XVIII веков). Дис. ... канд. иск. М., 1994.

²³ *Полозова И. В.* Музыкальная культура барокко в России: общее и специфическое / *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. 2016. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства 2016. Вып. 3 (23). С. 48–64.

²⁴ *Кузьминский І. Ю.* Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : дис. ... канд. иск. Киев, 2014. *Кузьминский І. Ю.* Доба становлення партесного багатоголосся. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. прац. 2013. Вип. 23. С. 10–21. *Кузьминский І. Ю.* Партитурна нотація партесного багатоголосся та виконавська практика / *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. прац*. Вип. 24. Київ: Міленіум, 2012. С. 123–133.

в Киевской митрополии (И. В. Герасимова), вопросам музыкальной риторики (Е. Е. Воробьев²⁵, Н. А. Федоровская²⁶).

В числе последних крупных работ, посвященных творчеству Василия Титова – исследование и публикация шести Служб Божиих В. Титова на 3, 4, 8 голосов Н. Ю. Плотниковой²⁷. Это единственное издание, содержащее сочинения мастера для четырехголосного состава (Служба Божия на 4 голоса для дисканта, альты тенора и баса, Служба Божия на 4 голоса для двух дискантов и двух басов («трудная»)). В монографии рассмотрены вопросы гармонии, полифонии, формообразования. Разнообразные грани имитационной техники композитора раскрыты в учебном пособии Н. Ю. Плотниковой «Полифония Василия Титова»²⁸. Исследовательница впервые сообщила об атрибуции 14-ти четырехголосных концертов Василию Титову²⁹.

К опубликованным произведениям мастера в настоящее время относятся: «Псалтирь рифмотворная», «Месяцеслов»³⁰, семь Служб Божиих, многохорные концерты: восьмиголосные «Златокованную трубу»³¹, «Ты ми, Христе Господь»³², двенадцатиголосные «Рцы нам ныне» (концерт на Полтавскую победу)³³, «Веселитесь праведнии», «Всех скорбящих радости»³⁴, «Днесь Христос на

²⁵ Воробьев Е. Е. Музыка и риторика в России XVII–XVIII веков: Николай Дылецкий и Михаил Березовский Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Мат-лы международной науч. конф. Вып. 1. М., 2016. С. 233–242.

²⁶ Федоровская Н. А. Знаменное и партесное пение: анализ риторических конструкций: учебное пособие. Владивосток, 2008.

²⁷ Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследования и публикация. М., 2012.

²⁸ Плотникова Н. Ю. Полифония Василия Титова: учебное пособие по полифонии для студентов музыкальных вузов. М., 2014.

²⁹ Плотникова Н. Ю. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия / Н. Ю. Плотникова // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 77.

³⁰ В составе сборника: От монодии к многоголосию. Из репертуара Ансамбля древнерусской музыки «Знамение»: Хрестоматия / сост., коммент. Т. В. Швец. Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Каф. древнерусского певческого искусства. СПб., 2019. С. 136–159.

³¹ «Златокованную трубу»: восьмиголосный партесный концерт XVII ст. София, 1971.

³² Партитура концерта была составлена и рассмотрена в дипломной работе Е. Г. Плюсиной / Плюснина Е. Г. Двухорные концерты в творчестве Василия Титова. Дипломная работа (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского). Науч. рук. Н. Ю. Плотникова. М., 2015. Концерты, помещенные в приложении к работе: «Радуйтесь, праведнии», «Господи, силою Твоею», «Готово сердце мое», «Ты ми, Христе Господь». Позднее концерт «Ты ми, Христе Господь» в ред. А. В. Булычевой был опубликован в приложении к статье: Александрова А. В., Булычева А. В. Концерты на восемь голосов Василия Титова и «Творение иерея Василия Гусева» / Научный вестник Московской консерватории 2020. № 4(43). С. 54–61.

³³ Музыка на Полтавскую победу. С. 140–179.

³⁴ Василий Титов и русское барокко: избранные хорные произведения: Смешанный хор без сопровождения с переложением хоровой партитуры для фортепиано / транскрипция, ред., предисл. и вступ. статья О. Дольской /

Иордан», «Всяк иже исповесть мя»³⁵, 13 концертов двенадцатым праздникам³⁶. Кроме того, изданы отдельные номера из Всенощной и Богородичные догматики³⁷, задостойник «Ангел вопияше» и большое «Многолетие» на 12 голосов³⁸. Некоторые из них введены в исполнительскую практику. Таким образом, четырехголосные концерты В. Титова прежде не упоминались в историко-теоретических трудах, так или иначе связанных с творчеством композитора, это дает основание полагать, что специфика жанра концерта в творчестве Титова раскрыта исследователями пока не в полной мере, поскольку оставляет без внимания те свойства музыкального мышления и черты стиля, которые сформировались в данных произведениях.

Материалом исследования являются концерты Титова в рукописных сборниках партесных сочинений второй половины XVII – второй половины XVIII века, хранящихся в архивах России и за рубежом: Синодальном певческом (Син. певч. № 114, 665, 854, 857, 860, 1051, 1417), Епархиальном певческом (Епарх. певч. № 9) и Епархиальном (Епарх. № 860) собраниях Отдела рукописей Государственного Исторического музея (ОР ГИМ); Отделе документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ. Ф. 283. № 320–322, 491, 493, 552, 745, 877); Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61, Q. 62, собрание А. А. Титова (Тит. 932–935), Основное собрание рукописной книги (ОСРК. Q. I. 503); Основном собрании рукописей Библиотеки Академии наук (ОР БАН. Осн. собр. 16. 9. 25); Государственном архиве Тверской области (ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060);

Musica Russica (Памятники русской духовной музыки. Серия 13. Вып. 1) / ред. серии В. Морозан. Мэдисон [Коннектикут], 1995. С. 123–154. В 2009 г. в той же серии опубликован концерт Титова «Днесь Христос на Иордан», ред. Г. Джентри // http://www.musicarussica.com/uploads/sheet_music_pieces/pdf_samples/591/Ti-DH.pdf?1331141528 (дата обращения: 12.01.2022).

³⁵ Издан в ред. А. В. Булычевой в сб.: Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Мат-лы междунар. науч. конф. Вып. 2: Нотные материалы / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М., 2016. С. 45–58.

³⁶ Василий Титов. Концерты двенадцатым праздникам на двенадцать голосов / Ред. А. В. Булычевой. М.: 2020 // <https://intrada-ensemble.ru/vasilij-titov-koncerty-dvunadesyatym-prazdnikam-na-12-golosov/> (дата обращения: 10.09.2021).

³⁷ Четыре восьмиголосных догматика и двенадцатиголосный предначинательный псалом «Благослови, душе моя, Господа» вошли в издание: Титов В. Ансамбли и хоры без сопровождения. Вып. 1 / сост., ред. и вступ. ст. В. В. Протопопова. М., 2004. Догматик «Всемирную славу» опубли. в приложении к статье: *Плотникова Н. Ю.* «Царственный мастер» Василий Титов // Музыка и время. 2011. № 5. С. 36–41.

³⁸ Василий Титов и русское барокко... С. 97–122, 189–194.

Государственном архиве в г. Тобольске (ГА г. Тобольск. № 310); Отделе редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук в г. Новосибирске (ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Собрание М. Н. Тихомирова. № 503); Национальном музее во Львове им. А. Шептицкого (НМЛ. Ркк. № 1209); рукописном собрании Ново-Валаамского монастыря (Хейнявеси, Финляндия) № 103 (Val. 103); в целом изучено 49 партий.

Объектом исследования является переменное партесное многоголосие в жанре хорового концерта эпохи барокко, **предметом исследования** – специфика четырехголосных концертов Василия Титова (работа с текстом, ладотональная и тематическая организация, формообразование) в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII – первой половины XVIII века.

Цель исследования – целостное рассмотрение жанра хорового концерта для четырехголосного состава в творчестве В. Титова. Поставленная цель определила ряд **задач**, а именно:

- разработать источниковедческую базу партесного четырехголосия, выполнить описание рукописей, содержащих концерты Василия Титова на четыре голоса;
- выявить число списков (рукописных копий) концертов Титова в рукописях, оценить степень их распространенности на протяжении последней четверти XVII – первой половины XVIII века;
- составить по отдельным партиям-поголосникам и отредактировать партитуры концертов В. Титова на четыре голоса;
- проанализировать гимнографические источники сочинений и приемы работы композитора с текстом;
- изучить особенности ладовой, тематической организации, формообразования;
- рассмотреть принципы организации моножанровых циклов в сочинениях Титова в сопоставлении с произведениями его современников.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые:

- введен в научный оборот корпус из двадцати четырехголосных концертов Василия Титова, ранее считавшихся анонимными;
- составлены и проанализированы партитуры данных сочинений;
- четырехголосные концерты Титова рассматриваются в контексте рукописных памятников Петровской эпохи, что позволяет внести уточнения в творческую биографию мастера;
- выявлены особенности рефренных форм в концертах на четыре голоса;
- прослежены способы организации моножанрового цикла в творчестве Титова и его современников.

Теоретическая значимость состоит в расширении источниковедческой базы музыкального наследия Титова и его современников, выявлении специфики жанра партесного концерта для четырехголосного состава в творчестве Василия Титова.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть полезны музыковедам, хоровым дирижерам и регентам, преподавателям церковно-певческих и музыкально-исторических дисциплин. Материал диссертации может быть использован в курсах истории русской музыки, русского церковного пения, гармонии, полифонии, регентского и хорового искусства. Партитуры концертов, опубликованные в нотном приложении, позволят расширить репертуар хоровых коллективов.

Методология исследования. В диссертации применяются общенаучные методологические принципы (комплексный, компаративный, структурно-типологический), методы источниковедения, в частности, палеографический, а также методы музыкального анализа, позволяющие раскрыть специфику партесного концертного стиля.

Положения, выносимые на защиту:

1. четырехголосные концерты Василия Титова составляют существенную и художественно значимую часть творческого наследия композитора;
2. большинство четырехголосных концертов содержится в рукописных памятниках Петровской эпохи и относится к ней по времени создания, однако

некоторые из них не утрачивают своего значения для церковно-певческого репертуара до конца 70-х годов XVIII века;

3. различное предназначение и содержание гимнографических текстов обуславливает особенности ладотональной и тематической организации концертов;

4. особое значение приобретают рефренные формы;

5. принципы цикличности, выявленные в «Стихирах Пасхи» Титова и его современников, показывают общую для композиторов партесного стиля тенденцию к созданию внутреннего единства на уровне всех разделов хорового цикла.

Степень достоверности результатов исследования обусловлена максимально полным охватом всего корпуса рукописных источников, выявленных к настоящему времени в архивах Москвы, Санкт-Петербурга, Твери, Тобольска, Новосибирска, Львова, Ново-Валаамского монастыря, а также методами анализа, адекватными материалу.

Апробация результатов осуществлена в ряде докладов на всероссийских и международных научных конференциях: фестиваль-конференция «Звучащий мир Древней Руси», посвященный памяти педагогов-гнесинцев А. А. Юрлова и С. З. Трубачева (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2014), Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, секция «Церковное пение» (2015, 2016, 2017, 2018, 2020), Ежегодный Международный научно-творческий симпозиум «Бражниковские чтения» (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Российская национальная библиотека, 2015, 2016), Вторая международная научная конференция «Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2019), Всероссийские научные чтения «Проблемы художественного творчества», посвященные Б. Л. Яворскому (Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019).

По теме диссертации опубликовано шесть статей, три из них – в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК Минобрнауки РФ.

Материал исследования использовался автором на практических занятиях по хороведению и лекциях, прочитанных в рамках аспирантской педагогической практики на Факультете церковного пения ПСТГУ. Составленные и отредактированные партитуры четырехголосных концертов Титова исполнялись старшим хором и ансамблями первых курсов Факультета церковного пения ПСТГУ под управлением автора диссертации Е. Е. Гатовской, а также вокальным ансамблем мужского хора «Кастальский» под управлением А. М. Рудневского.

Структура исследования. В диссертации два тома. Первый содержит текст исследования, состоящий из введения, трех глав, заключения, списка литературы из 150 наименований и одного приложения (А), в котором представлены: тексты восьми концертов на церковнославянском языке с переводом на русский язык [I], тембровые составы сочинений и диапазоны партий [II], аналитические таблицы шестнадцати концертов (текст, форма, тональные планы, тембровая организация) [III], таблица полифонических приемов [IV]. Второй том содержит приложение Б, где помещены перечни рукописных источников [I], составленные и отредактированные партитуры шестнадцати концертов В. Титова на четыре голоса [II].

Глава 1

Концерты Василия Титова на четыре голоса: вопросы источниковедения

1.1 Василий Титов: этапы жизненного и творческого пути

Василий Титов родился предположительно в 1650-е годы³⁹ и, возможно, происходил из духовной среды⁴⁰. Новые факты, обнаруженные историком П. В. Седовым в записной книге Аптекарского приказа 1678 года, позволили открыть полное имя мастера. Согласно записи: «царь указал «своего певчего крестового дьяка Василия Титова сына Коробова в аптекарском приказе <...> лечить, а лекарства давать безденежно»⁴¹. Следовательно, фамилия композитора была Коробов, а Титов – принятая в то время форма отчества, которым обозначено авторство его сочинений в рукописных сборниках.

Не позднее 1678 года Василий Титов был принят в состав певчих дьяков царя Федора Алексеевича Романова (1661–1682; годы правления: 1676–1682), впервые имя композитора «упоминается в штатной росписи 1677/78 г.»⁴². С того момента его служба в хоре при дворе русских государей, охватывает, в общей сложности, 21 год. За этот период им была пройдена вся иерархия подразделений хора – от низшей, пятой станицы до первой⁴³.

³⁹ Относительно предполагаемого времени рождения В. В. Протопопов пишет следующее: «В исторических материалах, известных к настоящему времени, имя Василия Титова встречается в 1678 году. Он входил тогда в число государевых певчих дьяков царя Федора Алексеевича. Если предположить, что Титову в это время было лет 20–25, то дату его рождения нужно отнести к 50-м годам XVII столетия. Чем-либо более определенным в данный момент мы не располагаем» // Музыка на Полтавскую победу. С. 228.

⁴⁰ Предположение о происхождении композитора сделано В. В. Протопоповым на основании записи в синодике Иосифо-Волоколамского монастыря «от 7 января 1686 года о вкладе Титова на помин души родителей», где первым значилось имя «иерей Тит» / *Протопопов В. В.* Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля // Протопопов В. В. Из неопубликованного наследия: Великие творения мировой духовной музыки. Русская музыка всенощного бдения. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля / Сост. и науч. ред.: Т. Н. Дубравская, Н. Ю. Плотникова, Н. И. Тарасевич. М., 2011. С. 317.

⁴¹ *Седов П. В.* Закат московского царства: царский двор конца XVII века. Спб., 2006. С. 496.

⁴² *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI – XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991. С. 393.

⁴³ Хор государевых певчих подразделялся на пять станиц, и «положение певца, его жалование, а также функции певца определялись тем, в какую из станиц он входил, а нередко и местом внутри станицы. <...> Кроме певчих

В отечественной истории годы правления второго сына царя Алексея Михайловича – Федора Алексеевича (старшего брата царей Ивана и Петра) связаны, в том числе с утверждением при дворе партесного стиля. Царь Федор имел прекрасное образование, в числе его наставников был церковный деятель, ученый, писатель, поэт, переводчик, драматург, просветитель и педагог Симеон Полоцкий (1629–1680). Особый интерес Федор Алексеевич проявлял к музыке, в частности, к новому стилю партесного пения. С последними годами его царствования связаны наиболее значительные перемены в организации государевых певчих (и крестовых) дьяков, происходившие конце 70-х – начале 80-х годов XVII в.: певчие «начали подразделяться главным образом на два хора»⁴⁴. В первом состояли певцы 1–3 станиц (14 человек), это были мастера, специализировавшиеся на древнерусском церковном пении. Под руководством Петра Покровца «они пели в дворцовом (“у великого Государя в Верху”) Спасском соборе, образуя собственно государев хор»⁴⁵. Из остальных штатных («меньших») и ранее не вносившихся в штатные росписи дьяков сформировался второй хор так называемых «партесников» (28–29 человек). Под началом Осипа Седого они «пели в дворцовой (“у государя в Сенях”) церкви Евдокии»⁴⁶, образуя, по всей вероятности, общий хор для членов царской семьи (цариц, царевичей, царевен)»⁴⁷.

Во время службы при дворе царя Федора Василий Титов входил в число «партесников». В этот период сохранилась запись о нем как о певчем «правого

царский двор содержал и крестовых дьяков. Довольно часто они выбирались из лучших певцов, но отличались своими служебными обязанностями (главным образом, совершавшимися во внутренних покоях), в которые входила и певческая деятельность» // Там же. С. 8–9. С начала 70-х гг. XVII в. отдельных крестовых дьяков начали включать в станицы государевых певчих дьяков.

⁴⁴ Там же. С. 11.

⁴⁵ Там же. Спасский собор (иначе – Верхоспасский) – обиходное название Собора Спаса Нерукотворного Образа в Кремле, домового храма Московских царей (построен в 1635–1636 гг.).

⁴⁶ Ныне церковь Воскресения Словущего расположена в комплексе Большого Кремлевского дворца (так называемый «комплекс кремлевских теремных церквей») на уровне Верхоспасского собора, с северной стороны от него. Она была надстроена над церковью великомученицы Екатерины (постр. в 1627 г.) в 1654 году и до 1681 года освящена в честь Евдокии Дмитриевны (дочери великого князя Суздальского Дмитрия Константиновича, супруги великого князя Московского Дмитрия Ивановича Донского), известной также как преподобная Евфросиния Московская (в монашестве). «При царе Федоре Алексеевиче в 1681 г. церковь переосвятили в память Воскресения Словущего» / *Вострышев М. И.* Москва православная. Все храмы и часовни. М., 2012. С. 92.

⁴⁷ *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI – XVII веков... С. 11. Как отмечает Н. П. Парфентьев, появление имени того или иного дьяка в росписях обоих хоров свидетельствует о владении этого певчего обоими стилями древнего знаменного и нового партесного пения.

крылоса» дворцовой церкви Евдокии⁴⁸, а также как о дьяке хора придворных соборов Воскресения и Иоанна Предтечи⁴⁹. Очевидно, Федор Алексеевич высоко ценил профессиональную деятельность Титова, о чем свидетельствует государев указ от 7 апреля 1679 о получении Василием Коробовым дорогой одежды – однорядки⁵⁰ «в сукне с кармазиновом с пугвицы серебряными золочеными»⁵¹. В течение XVII века предметы одежды постепенно превращались в особый вид жалованья для государевых певчих⁵². Пуговицы из серебра с золочением «позволяют предположить неординарность царского жалования: видимо, талантливый музыкант уже тогда занимал выдающееся место среди певчих»⁵³.

После смерти царя Федора его певцы были разделены на два коллектива, принадлежавших младшим братьям Петру (1672–1725) и Ивану (1666–1696). Василий Титов вошел в состав хора царя Ивана, который пел в дворцовых соборах Воскресения Словущего и Рождества Иоанна Предтечи⁵⁴.

По кончине Ивана Алексеевича, его хор просуществовал еще два года, а затем, в 1699 году был «отставлен» Петром I от дворцовой службы⁵⁵. В этом же году «мая в 4 день» царским указом Василий Титов был пожалован «во дьяки»⁵⁶ и направлен в небольшой город Свяжск (под Казанью) преподавателем «нотного пения». Вероятно, до своего отъезда композитор некоторое время занимал должность верхового дьяка в соборе Спаса Нерукотворного Образа в Кремле, где пел хор царя Петра. Такое предположение находит документальное подтверждение на страницах рукописи 90-х гг. XVII в. ОР ГИМ. Собр. Барсова.

⁴⁸ Там же. С. 393.

⁴⁹ «21 марта 1682 г. указано в числе дьяков хора придворных соборов Воскресенья и Иоанна Предтечи сделать ему на казенном дворе кафтан» // Там же.

⁵⁰ Старинная мужская одежда – однорядный кафтан без воротника // Словарь русского языка. Сост. С. И. Ожегов. М., 1952. С. 398.

⁵¹ Цит. по книге *Седова В. П.* Закат московского царства: царский двор конца XVII века. С. 498.

⁵² См. об этом: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков... С. 20. Во второй половине столетия «ходильное» платье – однорядка, холодные и теплые ферязи, кафтан, зипун, шапка суконная с соболем, рукавицы, штаны, вероятно, выдавалось в качестве повседневного. Почти таким же был комплект праздничного («доброего») платья. Однорядка, очевидно, входила в комплект повседневного и праздничного платья.

⁵³ *Седов В. П.* Закат московского царства: царский двор конца XVII века. С. 498.

⁵⁴ Собор разобран по приказу императора Николая I в 1847 г.

⁵⁵ *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства... С. 13.

⁵⁶ См.: *Протопопов В. В.* Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 324. Указ цитируется исследователем по следующему источнику: Дворцовые разряды. Т. IV. Спб., 1855. Стб. 1100 / Там же. Сноска 74.

№ 1341, которая является музыкальной азбукой и включает в себя краткий фрагмент «Музыкальной грамматики» Н. Дилецкого (преимущественно речь идет о ключах). В этой рукописи Титов назван царственным мастером, «что у Спаса в Нове⁵⁷ верховым дьяком и композитором всех премудростию своею превосшедшим»⁵⁸. Особого внимания заслуживает степень почитания Титова при его жизни, отраженная в приведенных эпитетах.

В Свияжске наступил новый этап в жизни Титова, более тесно связанный с педагогическим трудом. Согласно данным В. М. Ковалевой, почерпнутым из расходных ведомостей Приказа Казанского дворца, в Свияжске была открыта школа партесного пения⁵⁹. Ее учащиеся поступали затем в Москву для обучения игре на «гобоях» (так называли в то время различные духовые музыкальные инструменты) и далее – в Преображенский полк. В числе сведений о школе В. М. Ковалева обнаружила записи за апрель и май 1702 года, содержащие «информацию о даче денег дьяку приказа Казанского дворца Василию Титову для поездки в город Свияжск “для взятья к Москве дому ево и учеников, которых учил нотному учению”, т. к. ему “велено быт из Свияжска к Москве со всем своим домом для учения учеников в школе нотному пению”»⁶⁰. Таким образом, подтверждается факт службы Титова в Свияжске, которая ранее, кроме упомянутого выше приказа Петра I, не находила документальных свидетельств.

Вернувшись весной 1702 года в Москву, Василий Титов возглавил школу нотного пения на Тверском подворье⁶¹, находившуюся в ведении Приказа

⁵⁷ Вероятно, имеется в виду Верхоспаский собор в Кремле.

⁵⁸ ОР ГИМ. Собр. Барсова. № 1341. Л. 23 об. Благодарим за помощь при расшифровке текста ведущего научного сотрудника научно-исследовательского отдела Музея имени Андрея Рублева Л. И. Алехину. Впервые об «одном рукописном музыкальном учебнике конца XVII – начала XVIII века», где Титов назван «верховым дьяком Спаса в Нове» без уточнения номера рукописи написал В. В. Протопопов в статье «Творения Василия Титова – выдающегося русского композитора второй половины XVII – начала XVIII века». Более точные сведения о том же рукописном памятнике были приведены в публикации исследователя «Музыка на Полтавскую победу», позднее в его труде «Русская мысль о музыке в XVII веке», в том числе с фрагментом текста на л. 23 об. См.: Музыка на Полтавскую победу. С. 233; *Протопопов В. В.* Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989. С. 62.

⁵⁹ См. *Ковалева В. М.* Музыкальное образование в России в конце XVII – первой четверти XVIII столетия: историко-педагогический аспект. Дис. ... канд. пед. наук. М., 2002. С. 115.

⁶⁰ Там же. С. 116.

⁶¹ В настоящее время на этом месте находится несколько строений по адресу Кузнецкий мост, дом 17.

Казанского дворца, и, очевидно, совмещал преподавательскую деятельность с работой, собственно, в приказе⁶².

Условной датой кончины Титова вслед за Н. Ф. Финдейзенем до сих пор было принято считать 1715 год (указан в монографии В. В. Протопопова, фигурирует в биографических данных о композиторе в трудах других исследователей). Однако, фактически последней определенно известной датой, связанной с жизнью мастера, является 1709 год, когда был написан его концерт «Рцы нам ныне, богодухновенный Давиде», в связи с крупнейшей победой русской армии над шведами в Полтавской битве, произошедшей 27 июня. Для оценки творческой биографии композитора факт написания данной композиции весьма знаменателен. Н. Ю. Плотникова пишет: «Создание концертного воплощения текста стихир для торжественных богослужений могло быть поручено только первому музыканту в государстве – Василию Титову»⁶³.

Таким образом, период, дающий нам точную информацию о жизни и творчестве Василия Титова, укладывается в следующие хронологические рамки: 1678 – 1709 годы.

Мы не располагаем конкретными сведениями о формировании Титова как композитора, вместе с тем, не оставляет сомнений высокий уровень его музыкального образования, знание и применение им достижений польской, итальянской, немецкой музыкальной культуры XVII века. Влияние на творческое развитие Титова, безусловно, оказывали и его современники, в первую очередь, создатель первого музыкально-теоретического пособия по теории и композиции Николай Дилецкий (ок. 1630–1690). К числу образованных музыкантов своего времени принадлежал автор известного трактата в защиту партесного стиля «Мусикия» («О пении Божественном»)⁶⁴, Иоанникий Трофимович Коренев (? – ум. 1680 или 1681), еще служивший в Кремле к моменту появления Титова в

⁶² Такой вывод сделан В. М. Ковалевой на основании данных из ведомости Приказа Казанского дворца за октябрь 1703 (Ф. 396. Оп. 3. Дело № 67. Л. 141), в которой сообщается о разных суммах оплаты Василию Титову за приказную работу и за «учение нотного пения». См.: *Ковалева В. М.* Музыкальное образование в России... С. 119.

⁶³ *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследование и публикация. М., 2012. С. 9.

⁶⁴ Трактат помещался в рукописях конца XVII – начала XVIII века перед «Мусикийской грамматикой» Н. Дилецкого.

числе государевых певчих дьяков (1678). В. В. Протопопов не исключал также, что уставщик певчих дьяков царя Иоанна Алексеевича Федор Чекаловский, будучи сам композитором, мог руководить Титовым или содействовать его стремлениям. Важным фактом исследователь считает появление в Москве в 1690-х годах известного украинского композитора Симеона Авдеевича Пекалицкого (род. ок. 1630), принявшего сан священника и поступившего служить в Предтеченский собор в Кремле. В. В. Протопопов пишет: «Титов и Пекалицкий служили в одном и том же соборе, и трудно себе представить, чтобы Титов не получал бы творческих советов от старшего и опытного коллеги. Пекалицкий сочинял в форме переменного многоголосия, и именно эта форма определяет все творчество Титова, – таким образом, преемственность вполне естественна»⁶⁵.

Хронологически этапы творческой биографии мастера до сих пор не могут быть представлены во всей полноте. Первое упоминание Василия Титова как композитора связано с его музыкой к «Псалтири рифмотворной», созданной им, очевидно, около середины 1680-х гг.⁶⁶ на текст Псалтыри, переведенной стихами Симеоном Полоцким. Экземпляр рукописи в красивом, художественном оформлении Титов подарил царевне Софье в 1687 году⁶⁷.

Точные годы создания остальных сочинений Титова (кроме упомянутого выше концерта «Рцы нам ныне...») нам неизвестны⁶⁸, его нотные автографы не

⁶⁵ Протопопов В. В. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 323.

⁶⁶ Н. Ф. Финдейзен указывал на экземпляр, хранившийся в архиве большого Синода, где «Рифмотворная псалтирь» датируется 1680-м годом. См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России... С. 298. Номер рукописи (3973), а также записи на л. 1 и л. 2 приведены в примечаниях. Записи свидетельствуют, что стихотворное переложение было осуществлено по повелению царя Федора, а «ноты на рифмы положены» повелением «царей и великих князей Иоанна и Петра Алексеевичей». В тексте также сообщается, что экземпляр был издан в Москве, в апреле 1680 года и преподнесен царю Федору Алексеевичу // Там же. С. XXV, примечание 361. Как отмечает Л. Н. Сидорович, изучившая различные списки «Рифмотворной псалтыри» Симеона Полоцкого и Василия Титова, названную выше рукопись ей обнаружить не удалось. Ю. В. Келдыш указывает на рукопись ГПБ (в настоящее время ОР РНБ) Q. XVI. № 41 с почти аналогичными по содержанию надписями, справедливо замечая, что «Иван и Петр были посажены на престол в 1682 году после смерти их старшего брата Федора [...]». Следовательно, музыка не могла быть написана ранее 1682 года» // Келдыш Ю. В. История русской музыки. Т. 1. М. 1983. С. 243–244. В. В. Протопопов пишет о документальном подтверждении имени Титова впервые на страницах рукописи «Псалтыри рифмотворной», датированной 1685 годом, которая находилась в Тихвинском Богородицком монастыре. Исследователь приводит надпись о создании музыки по повелению Иоанна и Петра Алексеевичей, ссылаясь на «Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого мужского монастыря» (СПб., 1859. С. 104–105), и отмечает, что местонахождение рукописи неизвестно. См.: Протопопов В. В. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 320.

⁶⁷ Рукопись хранится в рукописном архиве Библиотеки Академии наук: ОР БАН. 16. 15. 11. (П I А 66).

⁶⁸ Единственная дата в списке Н. Ф. Финдейзена (о списке см. параграф 1.2) рядом с двенадцатиголосными концертами на 12 праздников – 1709 год – исследователем никак не подтверждается, «были ли они сочинены или

сохранились или пока не атрибутированы. До некоторой степени «пролить свет» на хронологию его творчества позволяет датирование рукописных источников с четырехголосными концертами композитора, речь о которых пойдет в следующем параграфе.

1.2 Вопросы авторской атрибуции четырехголосных концертов

Василия Титова

В первом перечислении сочинений Василия Титова, появившемся в труде Н. Ф. Финдейзена, четырехголосные концерты не упоминались. Исследователь называет: «...1) “Стихотворную Псалтырь” Симеона Полоцкого (1680), 2) “Песнь святым” – изложенный стихами календарь на весь год, Симеона Полоцкого»⁶⁹. Под последним названием имеется в виду «Месяцеслов» – произведение, содержащее 12 кантов (по числу месяцев)⁷⁰. Финдейзен отмечает: «Из композиций его наиболее популярно “Большое многолетие”⁷¹; другие сочинения – службы божии на 24, 16 и 8 гол., одна из них (8-голосная) – знаменного распева⁷²,

только переписаны в этом году – неизвестно». Исследователь указывает также рукописный источник этих сочинений: Син. певч. собр. № 355 (48–61) // *Протопопов В. В.* Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 324.

⁶⁹ *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России... С. 334.

⁷⁰ Это название дано у Финдейзена ниже при перечислении архивов с сочинениями Титова: «Два экземпляра рукописного “Псалтыря нотного” В. Титова, заключающего 150 псалмов, музыкальный месяцеслов (Песни святым) и др. композиции находятся в рукоп. отд. библиотеки Акад. наук...» // Там же. С. 335.

⁷¹ Трехголосная редакция «Большого многолетия» Титова была опубликована С. В. Смоленским в журнале «Музыкальная старина», Вып. V. СПб., 1911. Редакция этого же «Многолетия» на шесть голосов вышла в издании Регентского училища, СПб., 1910. См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России... С. XXV (Примечания).

⁷² Упомянув знаменную службу Титова, Финдейзен не называет ее источник. В этой связи Н. Ю. Плотникова в исследовании, посвященном партесному многоголосию, указывает на обнаруженную запись в Син. певч. 427: «Начало Божественной Литургии. Творение Васил'я Титова» с пометкой “знаменного распева” (л. 66)». Исследовательница отмечает, что по характеру изложения сохранившейся единственной партии дисканта это сочинение является партесной гармонизацией. Вероятнее всего, указание на авторство ошибочно, т. к. стиль всех известных сочинений композитора представлен только концертным (переменным) многоголосием. «Вместе с тем нельзя полностью отрицать возможность творческого эксперимента у такого крупного мастера как Титов» // *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. Дис. ... д-ра иск. М., 2013. С. 201. Такая ремарка авторства Титова по отношению к гармонизации знаменного распева не единственная. В рукописи КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 853 фамилией Титова подписана одна из восьмиголосных Херувимских песен: «“Херувимская знаменная на И голосов творение Василия Титова (л. 133)”» // *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие... М., 2015. С. 42.

богородичны на 8 и 6 гол. переводная [переведеная – *Е. Г.*] служба на 12 гол.⁷³, 28 концертов на 12 гол., Догматики на 8 гол.⁷⁴, концерты на 12 праздников⁷⁵ (1709)»⁷⁶.

В более полном предварительном списке сочинений Василия Титова, составленном В. В. Протопоповым в конце 1980-х годов⁷⁷, в разделе для четырехголосного состава хора названы только Всенощное бдение и «Концерты на 4 голоса», а также их рукописные источники – сборники, хранящиеся в Отделе рукописей Государственного Исторического музея – Епархиальное певческое собрание, № 9 (Всенощное бдение), Синодальное певческое собрание, № 860 (концерты). При этом если для восьми- и двенадцатиголосных концертов в списке указаны и число сочинений, и их названия, то в отношении четырехголосия – только шифры рукописных сборников без соответствующих подробностей.

Разница в описании объясняется особенностями первоисточников. Обратимся к рукописи ОР ГИМ. Син. певч. 860. Она представляет часть четырехголосного комплекта, созданного в 1-й четверти XVIII века, не позднее 1723 г.⁷⁸: три партии (1–3) «книжного формата» 4°. Недостающая партия хранится

⁷³ Василию Титову принадлежит четыре Службы Божии на 12 голосов. Названная «переводная» служба точнее звучит как «переведеная», т. к. в оригинале – это 24-х-голосная служба, переложенная на 12-ти-голосный состав. См.: *Плотникова Н. Ю.* Службы Божии Василия Титова: итоги архивных исследований // Музыкальная академия. 2011. № 2 (734). С. 28–31.

⁷⁴ Финдейзен, очевидно, ошибочно повторяет в перечислении Догматики на 8 голосов после названных в этом же ряду выше Богородичных на 6 и 8 голосов. Догматы и Богородичны – названия одного гимнографического жанра песнопений в честь Пресвятой Богородицы. На современном этапе у Титова известен единственный цикл догматиков для восьмиголосного хора, включающий 16 сочинений.

⁷⁵ В настоящее время известно, что упомянутые Финдейзенем сочинения Титова на 12 праздников написаны для 12-голосного состава. В. В. Протопопов в предварительном списке (см. о нем ниже в данной главе) сочинений Титова называет 13 концертов 12-ти праздникам (содержатся в рукописях Син. певч. № 355, 710, 935). По последним данным исследователей рукопись РНБ. Соловецкое собрание № 1194/1333, 1356, 1357, 1358 содержит таких 14 концертов мастера. // См.: *А. В. Александрина и А. В. Булычева* Концерты Василия Титова Дванадцатым праздникам: сверхцикл русского барокко / Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 36. С. 112–130.

⁷⁶ Там же: С. 334–335.

⁷⁷ *Протопопов В. В.* Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партемного стиля. С. 392–394.

⁷⁸ В партии ОСРК. Q. I. 503. на л. 66 имеется запись: «смотрены – 1723 году, сентября в 27 день». Филиграния: в ОСРК. Q. I. 503 герб Амстердама с буквой в “С”, подобен – Дианова 1998, № 330 (1723). Приведенные сведения о датировании рукописи ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503 впервые опубликованы И. В. Герасимовой в издании концертов Дилецкого. См.: *Nikolaus Dilecky. Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum /ed. Irina Gerasimowa /Fontes Musicae in Polonia, C/IX. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018. С. 33–35.* Обнаруженная нами филигрань фрагмента герба Амстердама в партии Син. певч. 860/3, на л. 62 близка к следующим изображениям: Дианова 1998, № 329 (1722), № 416 (1722), № 417 (1723). В каждой партии Син. певч. 860 есть так же запись, сделанная в конце XIX века: «Ярославского Кафедрального Успенскаго Собора».

в Санкт-Петербургском архиве: ОР РНБ. ОСРК. Q.I. 503⁷⁹. Комплект содержит две Вечерни В. Титова, Службы Божии, 77 концертов, в числе которых концерты Василия Титова, Николая Дилецкого (18), Феодорита Чекаловского (1).

Перед первым из концертов стоит ремарка, указывающая на авторство: «ТВТ», то есть творение Василия Титова⁸⁰. Такая ремарка, типичная для оформления певческих сборников эпохи барокко, не дает уточнения, сколько именно концертов принадлежат Титову: два – № 1 «Христе Боже наш, вольное распятие» и № 2 «На реках Вавилонских», три, десять или все семьдесят семь?

Соответствующую конкретизацию можно получить только в результате сопоставления с другими сборниками, имеющими подобные ремарки, но они, как известно, представляют большую редкость в преимущественно анонимном творчестве партесного стиля.

Именно поэтому огромную важность имеют достижения источниковедения последнего десятилетия (начиная с 2012 года), которые позволяют внести уточнения и дополнения в список В. В. Протопопова и открыть для нас новые страницы творчества Титова, в том числе в области четырехголосных концертов.

К числу таких открытий можно отнести обнаружение двух рукописей из различных архивов России. Первая рукопись – № 503 (партия баса) из собрания М. Н. Тихомирова⁸¹ в ОРКиР ГПНТБ СО РАН (г. Новосибирск)⁸². Уникальность сборника заключается в многократных (более 60) указаниях на имена и фамилии Н. Дилецкого, В. Титова, И. Календы, А. Цыбульского и других композиторов⁸³. Вторая рукопись – № 16. 9. 25 (партия баса) из Основного собрания ОР БАН – также содержит пометки, свидетельствующие об авторстве Титова и Дилецкого.

⁷⁹ Принадлежность данной рукописи к комплекту Син. певч. 860 была установлена И. В. Герасимовой.

⁸⁰ Расшифровку этой аббревиатуры дает В. В. Протопопов. См.: *Протопопов В. В.* Творения Василия Титова – выдающегося русского композитора второй половины XVII – начала XVIII века. К проблеме партесного стиля // Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи. М., 1983. С. 245.

⁸¹ Михаил Николаевич Тихомиров (1893–1965) – видный российский историк, председатель Археографической комиссии АН СССР, создатель сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. В 1965 г. безвозмездно передал в рукописный фонд ГПНТБ СО РАН коллекцию, в которой было более 600 славяно-русских рукописей XIV–XIX вв.

⁸² Рукопись и ее описание были любезно предоставлены нам в электронном виде кандидатом искусствоведения, старшим научным сотрудником отдела редких книг и рукописей ГПНТБ СО РАН, доцентом кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки Т. Г. Казанцевой.

⁸³ *Плотникова Н. Ю.* Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 77–82.

Рассмотрим далее каждый из этих источников.

Сборник четырехголосных сочинений // ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. № 503. 4° (партия баса). Датировка, предложенная Т. Г. Казанцевой, охватывает 1707–1714 гг. На страницах сборника встречается 25 указаний на авторство Титова, из них четыре относятся к Службам Божиим «Василия Титова» (в реестре [л. 2], перед нотным текстом Служб с инициалами на латинице «Творение W. T.» [л. 33 и 38 об.]), а 21 сопровождает записи произведений на полях нотного текста, причем в двух случаях дважды, слева и справа (л. 124 об., л. 141 об.), как в следующей иллюстрации («Титовъ» и «Ав^т.: васили^[ий] Титовъ:»), Рисунок 1):



Рисунок 1. Сборник партесных композиций. ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503.
Л. 124 об.

Перечислим далее сочинения Титова в порядке их появления в данном рукописном источнике. Указанные в скобках номера концертов совпадают с нумерацией реестра, в котором она начинается трижды. Первый раз на л. 2 записаны № 1–13 (Песнопения Обихода)⁸⁴, далее на л. 2 об. зафиксированы «Задостойники»⁸⁵ (№ 1–15), а на л. 3–5 об. появляется новая нумерация (№ 1 – 149), относящаяся к концертам, при этом название раздела есть в рукописи на л. 60: «Концерты на Д [4] голоса» (мы условно даем его в списке ниже). В реестре утрачен лист, помещавшийся между л. 4 и л. 5 (по современной пагинации),

⁸⁴ По описанию Т. Г. Казанцевой.

⁸⁵ Полное название раздела в рукописи: «Задостойники на Господьские праздники и Богоматере. На 4 голоса». Л. 48.

поэтому № 76–112 в нем отсутствуют. Кроме того, между названиями концертных композиций вставлен раздел «Блаженны на 8 гласов» (№ 128–135), который имеет заголовок в реестре (л. 5), и перед разделом в рукописи (л. 215 об.).

Порядок появления сочинений Титова в рукописи Тих. 503 таков:

«Светиши Отечеству» (№ 2)

«Копиями прободен в ребра» (№ 4)

Задостойники

«Ангел вопияше» (№ 8)

«Светися, светися» (№ 9)

«Христос воскрес из мертвых» (№ 10)

«И нам дарова живот вечный» (№ 11)

Концерты на 4 голоса

«Сей есть образ Сына Божия» (№ 17)

«Цвете неувядаемый» (№ 25)

«В кимвалех устнами чистыми» (№ 38)

«Во месяц шестый» (№ 40)

«Иже на земли леганием» (№ 45)

«Светиши Отечеству» (№ 46)⁸⁶

«Копиями прободен в ребра» (№ 47)

«Слава: Прообразуя воскресение Твое» (№ 52)

«О коликих благ» (№ 53)⁸⁷

«Егда поставятся престолы» (№ 60)

«И ныне: Сходяй Спас» (№ 64)

«Христос рождается, славите» (№ 65)

«О како беззаконное сонмище» (№ 70)

⁸⁶ Этот концерт и следующий, «Копиями прободен в ребра», дважды встречаются в составе данной рукописи: под № 2, 4 как анонимные и под № 46, 47 с указанием фамилии Титова на полях. Такой повтор связан с тем, что сборник представляет собой конволют: фрагмент, занимающий л. 13–24 об., был присоединен к основной части рукописи, это находит свое отражение в нумерации, почерках, составе реестра и т.п.

⁸⁷ Концерт «О коликих благ», как анонимный, ранее упоминался в статье Н. А. Герасимовой-Персидской, а также в диссертации Н. В. Заболотной. См.: *Герасимова-Персидская Н. А. «Малые формы» в русско-украинской музыке XVII века // Musica Antiqua Europae Orientalis. Vol. 7. Bydgoszcz, 1985. С. 626; Заболотная Н. В. Проблема индивидуальности художественного целого в творчестве композиторов Украины и России второй половины XVII – первой половины XVIII веков. Дис. ... канд. иск. Киев, 1983. С. 36.*

«Стихиры в неделю Святыя Пасхи» (№ 84)

«Веселися и радуйся о Господе » (№ 95)

Ремарки с указанием на авторство выписаны довольно часто и тщательно. Но тот концерт, на который в первую очередь указывала помета «ГВТ» в Син. певч. 860 – «Христе Боже наш, вольное распятие», в сборнике Тих. 503 фигурирует как анонимный – № 82, л. 168–169 об.

Можно также предположить, что в некоторых случаях действие помет распространяется не только на тот концерт, рядом с музыкальным текстом которого появилась ремарка, но и на последующие близлежащие. Например, в описании Тих. 503, составленном Т. Г. Казанцевой, № 84 «Стихиры в неделю святыя Пасхи» и № 95 «Веселися и радуйся о Господе» имеют указание на имя композитора. Между ними помещены пасхальные песнопения, некоторые из них в двух вариантах⁸⁸. Т. Г. Казанцева отмечает: «Указание “В. Титов” стоит только у первой стихире Пасхи, далее предполагается, что весь этот компактный блок (как единая часть службы) принадлежит этому же композитору»:

«89) л. 173 об.: В. Титов?, [тропарь Пасхе] “Христос воскрес из мертвых”;

90) л. 173 об. – 174: В. Титов?, “И нам дарова живот вечный”;

91–92) л. 174–175: В. Титов?, Задостойник “Ангел вопияше... Светися, светися, новый Иерусалиме”;

93) л. 175: В. Титов?, [Тропарь Пасхе] “Христос воскрес из мертвых” (вариант);

94) л. 175–175 об.: В. Титов?, “И нам дарова живот вечный” (вариант)»⁸⁹.

Если согласиться с предположением Т. Г. Казанцевой, то в данной рукописи содержится еще пять произведений В. Титова и два блока именно пасхальных сочинений, отличающихся от песнопений в разделе Задостойников (№ 8–11).

По аналогии перу композитора может принадлежать еще один концерт великомученику Димитрию Солунскому «Мучениче страстотерпче» (л. 16 об.–

⁸⁸ Песнопения «Ангел вопияше», «Светися, светися», «Христос воскрес», «И нам дарова» в этой части сборника не совпадают по музыкальному тексту с № № 8–11.

⁸⁹ Список композиций Пасхального цикла представлен по описанию рукописи Тих. 503, составленному Т. Г. Казанцевой.

17 об.) в составе сборника Тих. 503. Он помещен между двумя сочинениями, атрибутированными Василию Титову и посвященными тому же святому: «Светиши Отечеству» (л. 15–16 об.) и «Копиями прободен в ребра» (л. 17 об.–18). Все три концерта написаны на тексты стихир на «Господи, воззвах» из службы вмч. Димитрию, поэтому велика вероятность того, что и концерт «Мучениче страстотерпче» из этого цикла принадлежит Титову⁹⁰. Отметим, что данная последовательность концертов сохраняется в других рукописных сборниках (из московских и петербургских архивов): Син. певч. 665, Син. певч. 860 (1–3) / ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503.

Второй из источников, указанных выше – сборник Служб и концертов ОР БАН. Осн. № 16. 9. 25, 4° (партия баса), относящийся к 1690–1693 годам⁹¹.

На авторство Титова указывает запись на л. 32 с инициалами: «на четыре голоса Бас. а. В. Т.» (Рисунок 2).



Рисунок 2. Сборник партесных композиций. ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 32.

Под этой записью помещен концерт «Седе Адам», отсутствующий в рукописи Тихомирова, таким образом, в этой рукописи появляется еще одно атрибутированное сочинение. За ним следуют концерт «О коликих благ»,

⁹⁰ Данный концерт также находится в начале сборника как анонимный, под № 3 в последовательности стихир вмч. Димитрию Солунскому (см. сноску 84).

⁹¹ Благодарим Ф. В. Панченко за сведения о датировании. В рукописи содержатся пометки, свидетельствующие о позднем бытовании рукописи: на обороте верхней крышки рукописи есть надписи скорописью: «1754 Году означенныя 4 книги на 4 голоса п[а]ртесного пения от крутыцкаго п[о]диакона Сергья Михаилова с[ы]на Быкова за состоющую договорную сумму к вам в приход к успению богоматьрь что в кожвниках к московскому первой ги[ль]ди[и] купцу [далее нрзб., возможно: и разные медные?] шумишной и купоросной фабрик содержателю Егору Дмитриеву с[ы]ну Емельянову». Таким образом, происхождение сборника могло быть связано с Крутицким подворьем. В конце XVII века Крутицкое подворье переживало период своего расцвета, в это время создавался его архитектурный ансамбль. В названный период и позднее оно было одним из центров духовного просвещения. Известно, что в 1722 году Успенский собор подворья имел хор, в составе 18 человек – десяти «певчих больших» и восьми «малых певчих альтистых и дискантистых». См. об этом в книге: *Соловьев И. В.* Крутицкое подворье в прошлом и настоящем. Изд. 2-е. М., 2007. С. 52.

принадлежащий Титову, согласно ремарке на полях в Тих. 503, и концерт «Пастырская свирель» (в Тих. 503 анонимный). Интересно, что именно в записи этих трех сочинений (л. 32–36) наблюдается другой почерк. Если в большей части рукописи запись аккуратная, «размеренная» и более «чистовая», то запись указанных концертов выполнена почерком более «скорописным», тонким по нажиму, мелким в фиксации квадратной киевской нотации и подтекстовки, отличается «своеобразной размашистостью» заглавных букв и нижних росчерков. Это различие можно увидеть в следующих иллюстрациях (Рисунок 3 [а, б]):



Рисунок 3-а. Сборник партесных композиций.

ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 29 об.



Рисунок 3-б. Сборник партесных композиций.

ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 34.

Велика вероятность того, что Титову принадлежат все три концерта после надписи на л. 32. Итак, благодаря этой рукописи мы можем ввести в научный обиход еще одно сочинение выдающегося мастера – «Седе Адам», а также удостовериться в атрибуции концерта «О коликих благ» и предположить, что Титов является автором концерта «Пастырская свирель».

Вернемся теперь к началу раздела с концертами в Син. певч. 860 и обратим внимание на первые пять сочинений, расположенных после концерта В. Титова «Христе Боже наш, вольное распятие», с учетом их атрибутирования при сопоставлении с материалом рукописей Тих. 503 и ОР БАН. Осн. 16. 9. 25:

Син. певч. 860

1. «Христе Боже наш, вольное распятие: В. Титов» («ТВТ»)
2. «На реках Вавилонских»: В. Титов?
3. «Седе Адам»: В. Титов
4. «Пастырская свирель»: В. Титов?
5. «Цвете неувядаемый»: В. Титов
6. «Сладчайшая Дево Марие»: Н. Дилецкий⁹²
7. «Камением побиваху»: В. Титов?, Н. Дилецкий?
8. «О коликих благ»: В. Титов

После пометы «ТВТ» у первого концерта («Христе Боже наш, вольное распятие») достоверно Титову атрибутированы концерты под № 3, 5, 8. Концерты № 2 – «На реках Вавилонских» и № 4 – «Пастырская свирель» располагаются между композициями № 3 и 5, концерт № 6 принадлежит Н. Дилецкому. По аналогии с расположением пасхальных композиций и циклом в мч. Димитрию Солунскому в рукописи Тих. 503 можно допустить распространение авторских инициалов Титова на все пять первых сочинений. С наибольшей долей вероятности из двух концертов, не имеющих точной атрибуции, перу композитора принадлежит концерт «На реках Вавилонских», так как примыкает к первому сочинению, имеющему атрибуцию. В целом сборник Син певч. 860 включает в себя 15 композиций Титова.

Таким образом, на основании пометок в трех рукописях: ОР ГИМ. Син. певч. № 860, ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. № 503 и ОР БАН. Осн. 16. 9. 25 мы можем уверенно атрибутировать Василию Титову 17 концертов и четыре песнопения Пасхального цикла. Концерты «Мучениче страстотерпче», «На реках

⁹² Концерт «Сладчайшая Дево Марие» и некоторые другие сочинения этой рукописи атрибутированы Н. Дилецкому Н. Ю. Плотниковой.

Вавилонских» и «Пастырская свирель» рассматриваются в диссертации как принадлежащие композитору наряду с сочинениями с точно установленным авторством.

В процессе источниковедческой работы в различных отечественных и зарубежных архивах четырехголосные концерты Титова были выявлены в девятнадцати сборниках, где они записаны без указания авторства.

Далее в сводной таблице (Таблица 1) отражено наличие концертов Титова во всех 22-х привлеченных к исследованию рукописях (названия концертов расположены в алфавитном порядке). Шесть рукописных памятников представляют полные четырехголосные комплекты – это рассмотренный выше сборник Син. певч. 860 (1–3) / ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503, три рукописи из рукописного архива ГИМ – Син. певч. 854, 1051, 1417, Епарх. певч. 9, а также рукопись из собрания Титова № 932–935, хранящаяся в собрании Российской национальной библиотеки. Одиннадцать сборников представлены только одной партией, три состоят из трех партий (Син. певч. 114, Син. певч. 665, РНММ. Ф. 283. № 320–322), еще три имеют в составе два поголосника (Син. певч. 857; РНММ. Ф. 283. № 552, 877; ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61, 62). Рукописи в таблице расположены в следующем порядке: первым указан сборник ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. № 503, прижизненный источник, по которому атрибутированы почти все сочинения Титова; за ним следуют рукописи из московских собраний ОР ГИМ и РНММ в порядке возрастания нумерации (сборники Син. певч. 860 и ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503 объединены в одном столбце как один комплект); далее расположены сборники из собраний РНБ и ОР БАН, тобольского, тверского архива и двух зарубежных. Эта последовательность сохраняется также в перечислении рукописных источников концертов Титова в нотном приложении к диссертации.

Таблица 1 – Концерты В. Титова в различных рукописных источниках

Название концерта	Источники																					
	ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. № 503	ОР ГИМ. Син. певч. 114	ОР ГИМ. Син. певч. 665	ОР ГИМ. Син. певч. 854	ОР ГИМ. Син. певч. 857	ОР ГИМ. Син. певч. 860 + ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503	ОР ГИМ. Син. певч. 1051	ОР ГИМ. Син. певч. 1417	ОР ГИМ. Еларх. певч. 9	ОР ГИМ. Еларх. 860	РНММ. Ф. 283. № 320-322	РНММ. Ф. 283. № 491	РНММ. Ф. 283. № 493	РНММ. Ф. 283. № 552, 877	РНММ. Ф. 283. № 745	ОР РНБ. Тит. 932-935	ОР РНБ. Ф. Капелла. Q.61, 62	ОР БАН. Осн. 16.9.25	ГА г. Тобольск, № 310	ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1 № 1060	НМЛ. Ррк. № 1209	Val. 103
«Веселися и радуйся о Господе»	+				+	+							+		+	+	+			+	+	
«В кимвалех устнами чистыми»	+		+		+	+									+		+					+
«Во месяц шестый»	+	+																				+
«Егда поставятся престолы»	+			+	+	+															+	+
«Иже на земли леганием»	+			+	+											+						
«Копиями прободен в ребра»	+		+			+									+		+					
«Мучениче страстотерпче»	+		+			+									+		+					
«На реках Вавилонских»	+					+												+				
«О како беззаконное сонмище»	+		+			+		+								+					+	+
«О коликих благ»	+		+		+	+		+	+					+	+	+	+	+	+	+	+	+
«Пастырская свирель»	+					+												+				+
«Слава: Прообразуя Воскресение Твое»	+		+		+	+		+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
«Светиши Отечеству»	+		+		+	+	+								+		+					
«Седе Адам»			+		+	+						+			+		+	+			+	+
«Сей есть образ Сына Божия»	+																					
«Стихиры в неделю Святыя Пасхи»	+		+	+	+										+							
«И ныне: Сходяй Спас»	+		+			+			+	+		+		+	+	+		+			+	
«Христе Боже наш, вольное распятие»	+				+	+			+					+		+		+				+
«Христос раждается, славите»	+																					
«Цвете неувядаемый»	+		+		+	+		+					+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Те сочинения, которые имеют большее число списков, а именно концерты «Прообразуя воскресение Твое»⁹³ (16), «О коликих благ» (14), «Цвете неувядаемый» (14), «И ныне: Сходяй Спас»⁹⁴ (11), «Веселися и радуйся о Господе» (9), «Седе Адам» (9), «О како беззаконное сонмище» (8), «Христе Боже

⁹³ Здесь и далее будет указываться название концерта без запева «Слава»

⁹⁴ Здесь и далее будет указываться название концерта без «И ныне».

наш, вольное распятие» (8), «В кимвалех устнами чистыми» (7), «Светиши Отечеству» (7) были в свое время наиболее востребованы.

1.3 Концерты Василия Титова в рукописных памятниках Петровской эпохи

Значительная часть рукописей являются памятниками Петровской эпохи (1682–1725), что устанавливается благодаря филиграням, владельческим и иным записям в рукописях, различным пометкам на полях, текстам концертов. Именно на годы правления Петра I приходится расцвет творчества Василия Титова и наибольший период его служения в хоре государевых певчих дьяков. Большинство рукописей петровского времени было создано при жизни композитора. Их изучение дало возможность внести новые детали в творческую биографию мастера.

Наряду с этими рукописными памятниками есть два источника, имеющие сложную структуру: некоторые части их датируются более ранним временем, другие можно отнести к Петровской эпохе.

Первая рукопись – **ОР ГИМ. Син. певч. собр. 114 (1–3), 4^о** (60-е – 80-е годы XVIII века)⁹⁵, содержащая один концерт Титова – «Во месяц шестый». Это сочинение записано как анонимное, однако в партиях встречаются указания на фамилии композиторов: Николая Дилецкого (концерт «Иже образу Твоему» в партии 114/2 имеет пометку «Миколай Дилецкий», л. 88); Феодорита Чекаловского (114/3, л. 67), Михаила Заславского («Михайла Заславский» – 114/2, л. 67 об.), Каплинского⁹⁶ (114/3, л. 8).

⁹⁵ По филиграням (герб Амстердама, «голова шута»): 1663–1667 гг. (Дианова, 1998 – № 222 [1663г.]; № 229 [1667 г.]; № 561 [1665 г.]). Благодарим А. В. Александрину за помощь в датировании рукописи.

⁹⁶ Информации о Заславском и Каплинском не найдено. В монографии В. В. Протопопова, посвященной В. Титову, Каплинский назван в числе авторов произведений, обнаруженных в рукописях ГИМ. Вероятно, ученый имел в виду именно эту рукопись – Син. певч. 114. См. *Протопопов В. В.* Творчество Василия Титова. К проблеме партесного стиля. С. 303.

Наличие филигранных, относящихся к 1663–1667 гг., а также тропаря Кресту (№ 57[НЗ]) с упоминанием имени царя Алексея⁹⁷ указывают на появление сборника в период царствования Алексея Михайловича (1645–1676). Вместе с тем тропарь и ряд следующих за ним песнопений содержатся во второй половине сборника, тогда как в первой половине помещена композиция Чекаловского – уставщика хора царя Ивана Алексеевича в 1682/83–1689/90 годах⁹⁸, что косвенно указывает на связь сборника с хором государевых певчих. Концерт Н. Дилецкого «Иже образу Твоему» (№ 86) и еще два его сочинения, следующие подряд (без указания на авторство)⁹⁹ – «Радуйся, Пречистая Дево Мати» (№ 88) и «Царице моя Преблагая» (№ 89)¹⁰⁰, вероятно, являются более поздними записями. Композицию «Иже образу Твоему» исследователи относят к 70-м годам XVII века¹⁰¹. По мнению И. В. Герасимовой он был написан Дилецким в Москве, где композитор появляется не раньше 1675 года¹⁰².

Таким образом, вопрос более определенного датирования рукописи остается открытым. Если же принять во внимание версию создания сборника в период правления Алексея Михайловича, то наличие в нем концерта Титова «Во месяц шестый» свидетельствует о том, что это произведение мастера могло быть известно в середине 60-х годов XVII века¹⁰³. Учитывая предполагаемое время рождения композитора (ок. 1650), к середине 60-х годов он должен был быть еще юным (13–17 лет), но уже способным создать достаточно развернутую хоровую композицию. В таком случае естественнее было бы предположить более раннее

⁹⁷ «Спаси, Господи, люди Твоя и благослови достояние Твое, победы благоверному царю нашему Алексею на сопротивных даруя [в Син. певч. 114-б.: «даруй»] и Твое сохраняя крестом Твоим жительство» (114/1: л. 75 об.–76; 114/2: л. 71 об.–72; Син. певч. 114/3: л. 77 об.–78).

⁹⁸ См.: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI – XVII веков... С. 423. Напомним, что годы царствования Ивана в соправлении с Петром 1682–1696.

⁹⁹ Атрибутированы Н. Дилецкому Н. Ю. Плотниковой.

¹⁰⁰ Во всех партиях нет номера 87.

¹⁰¹ Такой вывод был сделан Н. А. Герасимовой-Персидской. См.: Николай Дилецкий. Хоровые произведения / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. Н. А. Герасимовой-Персидской. Киев, 1981. С. 16.

¹⁰² В исследовании, посвященном Дилецкому, И. В. Герасимова выдвигает гипотезу о его возможном переезде из Смоленска в Москву в 1675 году (еще при жизни царя Алексея Михайловича) «в качестве учителя музыки для детей и актеров придворного театра». Вскоре после приезда в Москву, Дилецким мог быть написан концерт «Иже образу Твоему» на текст стихир, в которой присутствует осуждение униатской ереси, что, вероятно, позволяет ему поддержать репутацию православного композитора. Примеры из этого концерта композитор включает в список трактата «Музыкальная грамматика» (1677), подаренного его покровителю – дьяку Литвинову. См.: *Герасимова И. В.* Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века. М., 2010. Дис. ... канд. иск.. С. 130–145.

¹⁰³ Хотя нельзя исключать и ошибочность атрибуции концерта в сборнике Тих. 503.

рождение композитора, т. е. 1640-е годы. Нельзя отрицать и более позднее создание рукописи, для которой использовалась бумага, произведенная в 60-е годы XVII столетия.

Вторая рукопись – **ОР ГИМ Син. певч. 1417 (1–4), 4°**. В ней, так же как и в Син. певч. 114, содержится один концерт Титова – «О како беззаконное сонмище», записанный как анонимный, и располагается он в наиболее поздней части манускрипта, представляющего конволют¹⁰⁴. Самые ранние записи включают многолетие с именами царя Алексея Михайловича, царицы Натальи, патриарха Иоасафа, что позволяет датировать эту часть памятника 1671–1673 гг.¹⁰⁵ Средний раздел сборника по филиграням можно отнести к 1670–1680 гг.¹⁰⁶ Ближе к концу рукописи, как отдельно вшитый блок¹⁰⁷, расположены концерты (всего 4)¹⁰⁸, которые были, очевидно, внесены в сборник позднее других песнопений, возможно в конце 80-х – начале 90-х годов XVII века¹⁰⁹. Таким образом, учитывая расположение концерта «О како беззаконное сонмище», можно более уверенно отнести его к Петровской эпохе.

Обе названные композиции Титова представлены в двух рассмотренных сборниках в единственном экземпляре и к настоящему являются самыми ранними четырехголосными сочинениями автора, зафиксированными в рукописях.

Представим все рукописные памятники Петровской эпохи в таблице, с учетом данных о времени их создания и места происхождения (Таблица 2):

¹⁰⁴ Сочинения в сборнике записаны на разных по внешнему виду листах, датируемых разным временем, неоднократно меняются почерки и др.

¹⁰⁵ Впервые по многолетию рукопись датирована Ю. В. Келдышем. См.: Келдыш Ю. В. История русской музыки в 10 томах. Т. 1. Древняя Русь. XI–XVII века / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР; ред. колл.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М., 1983. С. 263–264. Можно добавить, что в сборнике имеется три многолетия, патриарх Иоасаф упомянут во втором из них, в третьем только царь Алексей (без царицы, детей и патриарха).

¹⁰⁶ В партиях имеются неоднократные вставки с другой нотной бумагой 70-х – 80-х гг. XVIII в. Так, например, в Син. певч. 1417/1 на л. 32 (без нотной записи) частично видна филигрань герба Амстердама с литерами GD внизу, подобен: Дианова, 1988 – № 155 (1674 г.).

¹⁰⁷ В партии Син. певч. 1417/1 этот блок завершает певческую книгу, в остальных партиях за ним следуют Служба Божия (атрибутирована Василию Титову) на 4 голоса и некоторые другие песнопения.

¹⁰⁸ «Вовержену бывшу», «Днесь созывает нас», «Тело Христово», «О како беззаконное сонмище».

¹⁰⁹ По филиграням («голова шута»): Гераклитов: № 1386 (1689), Дианова: № 326 (1691), № 339 (1695, 1696); № 349 (1691); № 355 (1694, 1696, 1697, 1698, 1699).

Таблица 2 – Рукописные памятники Петровской эпохи

Шифр рукописи	Время создания	Место происхождения (певческий центр)
Син. певч. 1417 (1–4)	1670-е – 1690-е гг. XVIII в.	неизвестно
ОР РНБ. Тит. 932–935	1682–1690	неизвестно
ГА г. Тобольск. № 310	1682–1690	неизвестно (возможно, Свято-Троицкий монастырь в Тюмени)
Val. № 103	1682–1690	<Валаамский монастырь>
ОР ГИМ. Син. певч. 665	конец XVII в.	возможно, из Николо-Вяжицкого монастыря
ОР БАН. Осн. № 16. 9. 25	1690–1693	возможно, Крутицкое подворье
НМЛ. Ркк. № 1209	1696–1700	неизвестно
ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503	1707–1714	неизвестно
ОР ГИМ. Син. певч. 860 (1–3); ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503	1722–1723	Ярославский Кафедральный Успенский собор

Как видно из таблицы ряд сборников петровского времени включает рассмотренные ранее три «главных» источника – Тих. 503, ОР БАН. Осн. № 16. 9. 25, ОР ГИМ. Син. певч. 860 (1–3) / ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503.

Охарактеризуем далее другие рукописи в порядке, соответствующем их хронологическому расположению в таблице (от более ранних к более поздним). Отдельные факты и предположения, связанные с их датированием и происхождением в некоторых случаях будут освещены подробнее.

Все рукописные памятники представляют в основном сборники, имеющие похожую структуру. Состав сочинений в них чаще всего содержит два раздела: в первом помещены циклы песнопений Вечерни, Всенощного бдения, Служб Божиих, Задостойников, во втором – концерты¹¹⁰. Каждый сборник может включать нотные записи для разных партий, как в полных, так и в неполных комплектах. В связи с этим, в представленных ниже кратких описаниях мы не оговариваем, какая партия записана в том или ином источнике.

ОР РНБ. Тит. 932–935. 8°. 1682–1690 гг. (по времени совместного правления Петра и Иоанна [1682–1696], названных в многолетии (№ 935, л. 60) и

¹¹⁰ Иключением являются более поздние рукописи, привлеченные к исследованию: РНММ. Ф. 283, № 320–322 и № 491, содержащие только концертные композиции. В другой рукописи из этого же фонда – РНММ. № 493 – представлены не только четырехголосные, но и трехголосные концерты.

упомянутого там же патриарха Иоакима [годы патриаршества 1674–1690)]¹¹¹. Сборник содержит 65 анонимных концертов, 8 из которых атрибутированы В. Титову.

Государственный архив (ГА) г. Тобольск. № 310. 4°. 1682–1690 гг. (по многолетиям с указанием имен царей Иоанна и Петра, патриарха Иоакима, л. 26–27)¹¹². Сборник содержит 64 концерта без указания авторства, четыре из которых атрибутированы В. Титову.

Не исключено, что рукопись была привезена в Тобольскую епархию в начале XVIII века, в годы архиерейского служения митрополита Филофея (Лещинского) (1650–1727; с 1702 г. митрополита Сибирского и Тобольского). С именем митрополита Филофея связано просвещение коренных народов Сибири, строительство новых храмов, основание первого в Сибири учебного заведения – Тобольской архиерейской славяно-русской школы (1702–1703), ставшей позднее духовной семинарией (1743), возникновение первого духовного театра. По мнению Т. Г. Казанцевой, рукопись могла принадлежать крупнейшему центру певческой культуры того времени – Свято-Троицкому монастырю в Тюмени (основан в 1616 г.), который находился на особом попечении архиерея. Отмечая наличие в рукописи двух Служб Божиих Василия Титова и Ильи Нестерова, а также концертов Титова Т. Г. Казанцева пишет: «полагаем, что столь сложные в стилистическом отношении произведения могли исполняться только высокопрофессиональным хором, каким, видимо, был митрополичий хор Свято-Троицкого монастыря»¹¹³.

Библиотека Ново-Валаамского монастыря (Финляндия), № 103 (Val. 103). 4°. Рукопись можно датировать 1682–1690 гг. согласно многолетию

¹¹¹ Рукопись была описана И. В. Ефимовой, Н. Ю. Плотниковой, И. В. Герасимовой. См.: *Ефимова И. В.* Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII – начала XVIII века. Дис...канд. иск. Л., 1984. Приложение. С. 224.; *Плотникова Н. Ю.* Четырехголосные хоровые концерты Николая Дилецкого: на пути к изданию / *Художественное образование и наука* 2020/4 (25). С. 65. URL [http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/magazines/hon2020\(4-25\).pdf](http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/magazines/hon2020(4-25).pdf) (дата обращения: 10.05.2021); Nikolaus Dilecky. *Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum* /ed. Irina Gerasimowa. С. 31.

¹¹² См. об этой рукописи: *Казанцева Т. Г.* Певческие рукописи Государственного архива в г. Тобольске: встреча двух культур / *Певческие рукописи XVII–XX веков Государственного архива в г. Тобольске: каталог* // Гос. публ. науч.-техн. б-ка Сиб. отд. Рос. акад. наук; сост. Т. Г. Казанцева; науч. ред. А. Ю. Бородихин. Новосибирск, 2016. С. 125–129.

¹¹³ *Казанцева Т. Г.* Певческие рукописи XVII–XX веков... С. 28.

Петру и Иоанну с упоминанием патриарха Иоакима (л. 34 об.–35). В то же время ее последняя часть связана с более поздним периодом: на л. 201 об. помещено многолетие, где рядом с царскими именами назван патриарх Адриан (годы патриаршества 1690–1700). Сборник включает 87 анонимных концертов, пять атрибутированы В. Титову¹¹⁴. Рукопись принадлежала Валаамскому Спасо-Преображенскому монастырю. Одна из партий была вывезена монахами в финское селение Хейнявеси, где в 1940-х годах была основана Ново-Валаамская обитель. Но нельзя исключить, что он поступил в это собрание иными путями.

ОР ГИМ. Син. певч. собр. № 665 (1–3). 16°. Конец XVII века¹¹⁵. Сборник содержит 132 концерта – все анонимные, из них 11 атрибутированы В. Титову. У рукописи необычный формат в 1/16 листа (10,5x8,5 см). Такой же формат имеют партии шестиголосного комплекта Син. певч. 664 (содержит песнопения постоянного многоголосия), принадлежавшего Николо-Вяжицкому монастырю¹¹⁶. Как известно, монастырю покровительствовал патриарх Никон, будучи еще митрополитом Новгородским (1649–1652). Позднее, в конце XVII в., архитектурная, а также, возможно, певческая жизнь Вяжицкой обители были связаны с деятельностью Боголепа Саблина (настоятель в 1683–1697 гг.) и Евфимия III (Рылкова) – Новгородского митрополита в 1695–1696 гг.¹¹⁷ Еще один комплект сходного формата хранится в Кабинете рукописей Российского института искусств в Санкт-Петербурге (КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 847 а, б; 848, 854). Они принадлежали хору государевых певчих, и одна из них – № 848 – лично певчему дьяку Федору Казанцу¹¹⁸.

¹¹⁴ В кратком описании собрания, составленном иеромонахом Романом, этот сборник назван «Божественная Литургия».

¹¹⁵ В № 665/2, л. 295 об., филигрань «голова шута» близка: Клепиков, № 1217 (1671); Дианова 1997, № № 201, 202, 203, 204 (1678, 1684, 1689, 1690).

¹¹⁶ См. о рукописном наследии Николо-Вяжицкого монастыря в статье: *Плотникова Н. Ю.* Рукопись из Николо-Вяжицкого монастыря – памятник партесного пятиголосия XVII века / Древнерусское песнопение. Пути во времени: материалы международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения» (2011–2016). Вып. 6. СПб., 2017. С. 154–159.

¹¹⁷ См. об этом там же. С. 157.

¹¹⁸ *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. С. 42–43. О певчем дьяке Федоре Казанце см.: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI – XVII веков... С. 237–238.

Национальный музей им. А. Шептицкого во Львове (НМЛ). Ркк. 1209. 8°. 1696–1700 (согласно многолетию, содержащему имена царя Петра, царевича Алексея [1690–1718] и патриарха Адриана)¹¹⁹. Сборник содержит 95 анонимных концертов, среди которых 10 принадлежат В. Титову.

Какие авторы Петровской эпохи представлены в рассматриваемых сборниках? Почти все перечисленные рукописи содержат сочинения Николая Дилецкого и Василия Титова, еще раз подтверждая значимость творчества именно этих двух крупнейших композиторов партесного стиля (см. Таблицу 3). Кроме того, в сборниках присутствуют сочинения композиторов из Речи Посполитой: Ивана (Иоанна) Календы – украинского композитора, работавшего при дворе царя Алексея Михайловича, Арсения Цыбульского (? – 1722), композитора Виленской школы, а также менее известных авторов – Ивана Игнатьева, Ильи Нестерова, Митрофана Федотова, монаха Елисея и др., информация о которых продолжает постепенно накапливаться¹²⁰.

Таблица 3 – Авторы партесных сочинений в рукописях Петровской эпохи

Шифр рукописи	Авторы
ОР ГИМ. Син. певч. 1417	Василий Титов
ОР РНБ. Тит. № 932–935	Сборник анонимных сочинений
ОР ГИМ. Син. певч. 665	Николай Дилецкий (Т. Н. Д.) Иван Игнатьев (Т. И. И.) Василий Титов (Т. В. Т.)
Val. № 103 (Новый Валаам)	Николай Дилецкий Василий Титов Илья Нестеров Митрофан Федотов Монах Елисей Архимандрит Игнатий («Херувимская знаменная»)
ГА г. Тобольск. № 310	Василий Титов Илья Нестеров
ОР БАН. Осн. 16. 9. 25	Николай Дилецкий Василий Титов
НМЛ. Ркк. № 1209	Николай Дилецкий Василий Титов

¹¹⁹ Исследованию данной рукописи посвящена статья О. А. Шумиловой. См. *Шумилова О. А.* Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького / Українська музика. Науковий часопис (щоквартальник). 2014. № 2 (12). С. 32–45. Автор диссертации приносит благодарность исследовательнице за помощь в уточнении данных, связанных с концертами Титова в этом манускрипте.

¹²⁰ См., например, некоторые сведения о монахе Елисее (возможно, Елисее Ильковском) в статье *Герасимовой И. В.* «Профессиональная церковно-певческая среда Вильны XVII века и творчество композитора Николая Дилецкого» // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2008. № 2. С. 37.

ГПНТБ. СО РАН. Тих. 503	Николай Дилецкий Иоанн Календа Василий Титов Фатьянов Арсений Цыбульский
ОР ГИМ. Син. певч. 860 (1–3); ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503	Василий Титов (Т. В. Т.) Николай Дилецкий Феодорит Чекаловский

Следующая таблица отражает общее число концертов в рукописях и количество сочинений Василия Титова в перечисленных сборниках в том же (хронологическом) порядке (Таблица 4):

Таблица 4 – Количество концертов Титова в рукописях Петровской эпохи

Шифр рукописи	Общее кол-во концертов	Кол-во концертов Титова
ОР ГИМ. Син. певч. 114	88	1
ОР ГИМ. Син. певч. 1417	4	1
ОР РНБ. Тит. 932–935	65	8
ГА г. Тобольск. № 310	64	4
Val. № 103	87	5
ОР ГИМ. Син. певч. 665	132	11
ОР БАН. Осн. № 16.9.25	53	6
НМЛ. Ркк. № 1209	100	10
ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503	150 ¹²¹	19
ОР ГИМ. Син. певч. 860 (1–3); ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503	77	15

Сопоставив наличие концертов Титова в разных памятниках, можно предположить, когда те или иные концерты могли быть написаны композитором и тем самым внести новые штрихи в хронологию творческой биографии мастера (Таблица 5 [концерты в расположены в алфавитном порядке]). В рукописи 60-х–80-х годов XVII в. имеется только один концерт – «Во месяц шестый» (Син. певч. 114). Восемнадцать сочинений в целом записаны в сборниках 80-х гг. XVII в. – начала XVIII в. Из них шестнадцать фигурируют в рукописях 1682–1690 гг.¹²² Этот ряд дополняется концертом «На реках Вавилонских» в сборнике 1690-х–1693-х гг. – ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. В сборнике НМЛ. Ркк. № 1209,

¹²¹ В описании Т. Г. Казанцевой в разделе концертов на 4 голоса перечислено 149 сочинений, включая Блаженны на 8 гласов. В цифре, приведенной в таблице Блаженны не учитываются, но к ней добавлены концерты, содержащиеся в первой части сборника, в т. ч. повторенные композиции В. Титова вмч. Димитрию Солунскому, записанные без указания авторства. Число концертов также не включает сочинения из раздела Задостойников.

¹²² Включая более поздний блок концертов в рукописи Син. певч. 1417 с композицией Титова «О како беззаконное сонмище» и рукопись Син. певч. 665 с учетом самого позднего варианта датирования по филигрании (1690 г.).

созданном в 1696–1700 гг., появляется еще один концерт – «Егда поставятся престоли».

Две композиции – «Сей есть образ Сына Божия», «Христос рождается, славите» – впервые входят в состав рукописи Тих. 503, датируемой 1707–1714 гг. и зафиксированы только в ней. В целом, этот сборник содержит все известные концерты Титова, кроме «Седе Адам». В комплект 1722–1723 гг. (ОР ГИМ. Син. певч. 860 (1–3) / ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503) включено 15 сочинений Титова. Таким образом, рукописные памятники первой четверти XVIII столетия суммируют все концерты композитора на четыре голоса.

Таблица 5 – Хронология появления концертов Титова в рукописях

Название концерта	60-е – 80-е гг. XVII в.	1682–1700			1707– 1714	1722– 1723
		1682– 1690	1690– 1693	1696– 1700		
«Веселися и радуйся о Господе»		+		+	+	+
«В кимвалех устнами чистыми»		+		+	+	+
«Во месяц шестый»	+	+			+	
«Егда поставятся престоли»				+	+	+
«Иже на земли леганием»		+			+	
«Копиями прободен в ребра»		+			+	+
«Мучениче страстотерпче»		+			+	+
«На реках Вавилонских»			+		+	+
«О како беззаконное сонмище»		+		+	+	+
«О коликих благ»		+	+	+	+	+
«Пастырская свирель»		+	+	+	+	+
«Слава: Прообразуя воскресение Твое»		+	+		+	+
«Светиши Отечеству»		+			+	+
«Седе Адам»		+	+	+		+
«Сей есть образ Сына Божия»					+	
«Стихиры в неделю Святыя Пасхи»		+			+	
«И ныне: Сходяй Спас»		+		+	+	+
«Христе Боже наш, вольное распятие»		+	+	+	+	+
«Христос рождается, славите»					+	
«Цвете неувядаемый»		+		+	+	+

Как мы видим, большинство четырехголосных концертов Титова, создавалось композитором в годы его служения в хоре государевых певчих, преимущественно в Петровскую эпоху.

Таким образом, сквозь призму творчества одного из выдающихся мастеров Петровской эпохи можно представить панораму хоровой культуры того времени, охарактеризовать специфику певческих центров, оценить масштаб творчества композитора, высказать гипотезы о хронологии его творчества.

Как сложилась судьба вновь открытых четырехголосных произведений Василия Титова на протяжении XVIII столетия, мы рассмотрим на примере более поздних рукописей, привлеченных к нашему исследованию.

1.4 Четырехголосные концерты Василия Титова в рукописях середины – второй половины XVIII века

Изучение рукописных памятников середины – второй половины XVIII века показывает распространенность концертов Титова на протяжении позднего периода бытования партесного стиля. Сочинения для трех- и четырехголосных составов и многохорные композиции мастера копировались и исполнялись, в т. ч. наряду с образцами раннего классического концерта¹²³, постепенно завоевывавшими церковно-певческое пространство во второй половине столетия.

В рамках данного исследования изучено двенадцать сборников, время создания которых охватывает период 50-х – второй половины 80-х годов XVIII века. Шесть из них происходят из Ярославской епархии¹²⁴, две рукописи связаны с Москвой, две представляют северный регион России (г. Санкт-Петербург, Новгородская область), происхождение еще двух источников неизвестно.

Охарактеризуем содержание, региональное происхождение, хронологию появления рукописей.

Три рукописи – Син. певч. 854, 857, 1051 происходят из Ярославля¹²⁵. самого значительного певческого центра в середине XVIII века. «По уровню

¹²³ Например, в составе рукописи РНММ. Ф. 283. № 898 содержатся концерты Рачинского и Титова. Благодарим Е. Ю. Антоненко за указанные раннеклассические концерты Рачинского.

¹²⁴ Создана в 991 г. Учреждена как Ростовская и Суздальская, с 1788 г. – Ярославская и Ростовская. // Ярославская епархия / Русская Православная Церковь [Официальный сайт Московского Патриархата]. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/38553.html> (дата обращения: 11.04.2021).

¹²⁵ Ярославлю как крупнейшему певческому центру XVIII века и, в частности ярославскому рукописному наследию в области партесного многоголосия посвящен раздел второй главы книги Н. Ю. Плотниковой, а также отдельная статья. См.: *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. С. 151 – 159. См. также: *Плотникова Н. Ю.* Ярославль – крупнейший певческий центр России XVIII века / Ярославский педагогический вестник. 2011. Том I (Гуманитарные науки). С. 235–240. URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2011_4g/50.pdf (дата обращения: 14.08.2020).

хорового исполнительства, по масштабности рукописного наследия в целом и уникальности отдельных композиций, по степени оригинальности письма Ярославль вполне можно считать центром особой ярославской школы партесного пения»¹²⁶.

Два комплекта – Син. певч. 854, 857 – относятся к середине XVIII столетия, связаны с Ярославским Кафедральным Успенским собором¹²⁷. В это время храм был средоточием крупных певческих сил. По количеству рукописей Успенский собор лидирует среди других ярославских храмов, кроме того, именно там были созданы произведения для 48-голосного состава¹²⁸.

Охарактеризуем содержание трех названных источников.

ОР ГИМ. Син. певч. собр. № 854 (1–4). 4°. Сер. XVIII века¹²⁹. Сборник содержит 61 анонимный концерт, без каких-либо авторских указаний, из них три – «Егда поставятся престолы», «Иже на земли леганием», «Стихиры Пасхи» принадлежат Титову.

ОР ГИМ. Син. певч. собр. № 857(1–2). 8°. Сер. XVIII века¹³⁰. Рукопись включает 118 анонимных концертов, 11 атрибутированы Титову.

ОР ГИМ. Син. певч. собр. № 1051 (1-4), 8°. 2-я пол. 60-х гг. XVIII века¹³¹. Сборник содержит 35 анонимных концертов на четыре голоса, из них один концерт – «Светиши Отечеству» – атрибутирован Титову. Рукопись принадлежала церкви св. Иоанна Златоустого в Кремле¹³².

¹²⁶ Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. С. 151.

¹²⁷ В сборниках имеются надписи – «Ярославского Кафедрального Успенского Собора», сделанные в XIX веке. Кафедральный собор в честь Успения Божией Матери в Ярославле был основан в 1215 г. Впоследствии храм неоднократно горел и перестраивался. В 1937 году был взорван. В 2004–2010 годах, к 1000-летию Ярославля, Кафедральный Успенский собор восстановили по новому проекту. URL: <http://yar-uspenie.cerkov.ru/> (дата обращения: 18.07.2020).

¹²⁸ Содержатся в сборниках Син. певч. 852, Син. певч. 853. См. об этом: Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие... С. 151–159, 267–275.

¹²⁹ По филиграням (герб Яросл. губ., тип 2, литеры ЯФЗ [мал. форм.]; тип 3, литеры – ЯФЗ [бол. форм.]): Клепиков, 1959: 1734–1748; 1748–1751; литеры – ГУБР ФСМП: 1749, 1754.

¹³⁰ По филиграням (фрагменты герба Яросл. губ., тип 2, литеры ЯФЗ [мал. форм.]; типы 3; тип 4, литеры [бол. форм.] ЯМЗ): Клепиков, 1959: 1734–1748, 1748–1751, 1751–1756. Литеры АГБ; фрагмент Pro patria: Там же: 1749, 1753, 1754.

¹³¹ По филиграням (фрагменты герба Яросл. губ., тип 3; сочетания литер ЯМСЯ): Клепиков: 1764–1765; Pro Patria/PS/фрагменты РКФ (Рольная Калужская фабрика Б. Золотарева) – Клепиков, № 449 (1768).

¹³² Храм возведен в Ярославском Кремле в 1690 году ярославским купцом Иваном Амвросиевым. Церковь располагалась на Соборной площади кремля, слева от Успенского собора. В 1919 году собор был закрыт, не позднее 1929 года снесен.

Два рукописных памятника связаны с Ростовом Великим, оба хранятся в архиве Российского национального музея музыки.

РНММ. Ф. 283 № 745. 4°. Конец 50-х – сер. 60-х гг. XVIII века¹³³. Состав рукописи включает «Стихиры Пасхи»¹³⁴ В. Титова, 128 концертов, все анонимные, из них 10 принадлежат Титову.

На происхождении рукописи из Ростова Великого может указывать Служба Божия «протодиаконская», которая современными исследователями атрибутируется ростовскому протодиакону Гаврилову Андрею¹³⁵, и три концерта ростовским чудотворцам: один свт. Леонтию и два свт. Димитрию¹³⁶. Последние написаны на тексты стихир свт. Димитрию Ростовскому¹³⁷. В 1752 г. были открыты его мощи, а в 1757 г. свт. Димитрий был причислен к лику святых. В этом же году был установлен и праздник обретения (21 сентября/4 октября)¹³⁸, следовательно, рукопись была создана не ранее этой даты.

РНММ. Ф. 283 № 320–322. 8° (горизонтальный формат). 1764 – 1765 (по филиграням и многолетию Екатерине II; императрица Всероссийская с 1762 по 1796 гг.)¹³⁹. Рукописный комплект содержит 52 концерта, все – анонимные. Два сочинения – «Прообразуя воскресение Твое», «Сходяй Спас» – атрибутированы В. Титову.

В небольших партиях данного сборника довольно много владельческих пометок двух типов, свидетельствующих о происхождении рукописи из Ростова Великого. Первый указывает на имя владельца – ростовского иконописца, эмальера последней четверти XVIII – первой четверти XIX века Степана

¹³³ Филиграния герба Яросл. губ. и литер близки: Клепиков, 1959, тип 3 (1764–1765); № 749 (1756, 1765), № 761 (1753); Есипова, 2005, № 199, 200 (1760–1765).

¹³⁴ В реестре рукописи указаны как «Стихиры Пасце» (в отличие от реестра сборника Тих. 503).

¹³⁵ См.: Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие... Дис... С. 181.

¹³⁶ В реестре сборника указано, кому посвящены концерты: № 63 «Приидите верных собори» – Леонтию, чудотворцу Ростовскому; № 70 «О, глубина судеб Божиих» – Димитрию: Ростовскому чудотворцу; № 85 «Звезду Российскую» – Димитрию, святителю Ростовскому.

¹³⁷ Занимал митрополичью кафедру в 1702–1709 гг.

¹³⁸ Совпадает с отдаением праздника Воздвижения Животворящего Креста.

¹³⁹ По филиграням: Клепиков, 1959, № 771 (1764–1765). Под номером 24 в сборнике записан анонимный концерт «Предстательство страшное» (л. 45 об.–46), в котором упоминается имя Екатерины II: «спаси благоверную императрицу нашу Екатерину Алексеевну» (л. 46).

(Стефана) Васильева Ликинскаго¹⁴⁰. Второй тип пометок о принадлежности сборника ставропигиальному Ростовскому Спасо-Яковлевскому Димитриеву монастырю¹⁴¹, вероятно, появился позже, когда рукопись была передана в монастырь. Статус ставропигиального, то есть подчиненного непосредственно Синоду, монастырь имел с 1765 (высочайшим указом Екатерины II) по 1888 годы, что влияет на датировку последней надписи, которая была сделана не ранее 1765 г. Не исключено, что иконописец Степан Ликинский выполнял заказы для этой обители¹⁴².

К Ярославской епархии относится и рукопись РНММ. Ф. 283. № 491. 8°. Сер. 60-х годов XVIII века¹⁴³. Она содержит только концерты, всего 27, без указаний на авторство. Два сочинения атрибутированы Василию Титову: «Прообразуя воскресение Твое» и «Седе Адам». Происхождение сборника связано с одним из известных русских монастырей, о чем свидетельствует владельческая запись в начале партии: «Мологскаго Афанасьевского женского монастыря»¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Владельческая запись находится на обороте верхних крышек партий, выполнена красивым каллиграфическим почерком и имеет следующее содержание: «Сии канцерты Града Ростова иконописца Степана Васильева Ликинскаго. Даны в церковь. Концерты въ 3 книгах» (№ 322). В статье М. М. Федоровой содержатся следующие сведения о личности иконописца, почерпнутые автором в рукописных фондах ГАЯО: «Степан Ликинский родился около 1743 г., был сыном, как написано в одном случае – солдата, в другом – капрала, проживал с семьей в приходе ростовской церкви Воскресения, был женат на Анне Григорьевой, имел троих детей. <...> Мы не знаем, какого уровня писал иконы Степан Ликинский, так как его подписные произведения до нас не дошли, но его фамилия, как мы можем предположить, происходит от прозвища, от слова “лик”, т. е. носивший ее сын отставного капрала был личником или иконописцем высокого уровня» / Федорова М. М. Ростовская финифть, изготовленная по заказам Ростовского Богоявленского Авраамиева монастыря. Электронная библиотека Государственного музея-заповедника «Ростовский Кремль»: [сайт]. URL: <https://www.rostmuseum.ru/museum/biblioteka/istoriya-i-kultura-rostovskoy-zemli/materialy-konferentsii-2006g-rostov-2007/fedorova-m-m-rostov-rostovskaya-finift-izgotovlennaya-po-zakazam-rostovskogo-bogoyavlenskogo-avraamieva-monastyrya-c-348/> (дата обращения: 15.07.2020).

¹⁴¹ В каждой партии имеется полистная запись в различных вариантах: «Оная нотная книжка церковная принадлежащая Ставропигиальному Ростовскому Спасо-Яковлевскому Димитриеву Монастырю» (№ 320, л. 1–12). Монастырь основан в Ростове в конце XIV века. В 1929 году обитель была упразднена, в 1991 г. возвращена Русской Православной церкви (первый возрожденный монастырь Ростова) / по материалам сайта Спасо-Яковлевского Димитриево монастыря в Ростове Великом. URL: <http://www.rostov-monastir.ru/> (дата обращения: 12.08.2020).

¹⁴² Во всяком случае, известно, что мастер получал заказы из другого ростовского монастыря. В 1774 году «он занимался починкой и позолотой икон в иконостасах Введенской и Богоявленской церковей Авраамиева монастыря. Обитель часто заказывала ему иконы апостола и евангелиста Иоанна Богослова с преподобным Авраамием Ростовским чудотворцем на благословение “приезжающим в оной монастырь для моления разным персонам”» / Федорова М. М. Ростовская финифть, изготовленная по заказам Ростовского Богоявленского Авраамиева монастыря.

¹⁴³ По филиграммам: фрагменты герба Ярославля, тип 3; литеры МСЯ / ЯМС – Клепиков, 1959: 1764–65.

¹⁴⁴ Женская обитель была открыта в 1795 г. на месте упраздненного в 1764 г. и обращенного в приходскую церковь мужского Афанасьевского монастыря (основан в XV веке около города Мологи – территории, затопленной в настоящее время Рыбинским водохранилищем).

Помимо регионального «родства» представленные выше рукописи близки по времени создания, относятся к середине 50-х – середине 60-х годов XVIII века. Назовем еще три сборника этого периода, связанные с другими певческими центрами. Происхождение их неизвестно, есть только косвенные связи с Тверью и Москвой (Московской епархией).

Епарх. собр. № 860. 8°. Сер. XVIII века¹⁴⁵. Сборник содержит 19 концертов на 4 голоса. Все композиции анонимные, три атрибутированы В. Титову. Все рукописные памятники этого собрания имеют чернильную печать Московской епархиальной библиотеки и, согласно записям на некоторых сборниках, могли поступить из различных храмов и монастырей Москвы¹⁴⁶.

ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Сер. XVIII века. Сборник содержит 48 анонимных концертов, 7 атрибутированы В. Титову.

РНММ. Ф. 283 № № 552, 877. 8°. Сер. XVIII века¹⁴⁷. В обеих партиях в разделе концертов на 4 голоса записано 16 сочинений, два из которых принадлежат Титову: «Христе Боже наш, вольное распятие», «Цвете неувядаемый». В конце партии № 552 находится еще один концерт Титова «О коликих благ» (л. 67–69), который был приписан позднее. Таким образом, рукопись содержит 3 произведения мастера.

Два источника относятся к 70-м – 80-м годам XVIII столетия – самому позднему периоду бытования рукописей с концертами Титова. Одна из них связана с Санкт-Петербургом, другая была создана в г. Александрове (бывшей Александровской слободе, которая с 1778 г. стала уездным городом Владимирско-Костромского наместничества; ныне относится к Владимирской области).

ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61, 62. 4°. 60-е – 70-е гг. XVIII в.¹⁴⁸ В сборнике зафиксировано 125 анонимных концертов, из которых 10 атрибутировано Титову. В партии Q. 62, на обороте верхней крышки переплета имеется наклейка с

¹⁴⁵ По филиграням: По филиграням (ГУБР ФСМП [мал. и ср. форм.]; РФМ в герб. картуше): Клепиков, 1959, № 218 (1749, 1754); № 511 (1754).

¹⁴⁶ См.: Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие... С. 31.

¹⁴⁷ По филиграням: фрагменты герба Ярославля, тип 3; литеры АЗ; ФЗ: Клепиков, 1959: 1748–1751; 1756.

¹⁴⁸ По филиграням Н. В. Рамазанова датирует сборник 1764, 1774 гг. См. описание: Рукописные книги собрания придворной певческой капеллы: Кат. / Сост. Н. В. Рамазанова. СПб., 1994. С. 131–136.

печатным текстом – «Успенской церкви на Сенной в С. Петербурге»¹⁴⁹, указывающая на бытование рукописи в этом храме.

РНММ. Ф. 283 № 493. 8°. Кон. 70-х – 80-е гг. XVIII века¹⁵⁰. Рукопись содержит 34 концерта на четыре голоса и 16 на три голоса, ее история связана с Боровичским уездом, в частности Заозерицкой церковью Покрова Пресвятой Богородицы в деревне Заозерицы Мошенского района Новгородской области¹⁵¹. Из числа четырехголосных концертов четыре являются произведениями Титова: «Прообразуя воскресение Твое», «Веселися и радуйся о Господе», «Сходяй Спас», «Цвете неувядаемый» (указаний на авторство нет).

Епарх. певч. собр. № 9 (1–4). 8°. 1786 г.¹⁵² Рукопись принадлежит к коллекции певческих книг Николая и Петра Ивашевых¹⁵³ – крупнейшему своду партесных рукописей на различное число голосов (от 3 до 16). В сборнике содержится 9 концертов, в т. ч. три сочинения В. Титова: «О коликих благ», «Прообразуя воскресение Твое», «Цвете неувядаемый» (авторство композитора не указано).

Обобщим теперь данные о времени и месте создания источников в таблице, с учетом общего количества концертов и концертов Титова (Таблица 6). Для большинства сборников мы указываем возможные, на наш взгляд, годы создания.

¹⁴⁹ Храм Успения на Сенной, построенный в 1753–1762 гг. на средства крупнейшего предпринимателя Саввы Яковлева (Собакина).

¹⁵⁰ По филиграням (фрагменты герба Яросл. губ.; фрагменты крупн. литер ЯМ, МС, АЗ): Клепиков, 1959: 1756, 1764–65, 1779–1784; литеры ФН, фрагмент знака «HORN»: Клепиков, 1959: № 694 (1788).

¹⁵¹ К первому обороту приклеен лист с двумя записями XIX века: «Заозерицкого погоста Діакона Ер[мо?]лова от прадеда псаломщика»; «Благочинный 2го округа Боровичскаго уезда». «В 1820 году в деревне Заозерицы на берегу искусственного озера была построена красивая каменная церковь в честь Покрова Пресвятой Богородицы. ... Около нее размещалось кладбище с богатыми захоронениями 19 века», иначе – Заозерицкий погост, название которого упомянуто во владельческой надписи (церковь Покрова не сохранилась, на ее месте стоит храм Ильи Пророка). Ни о диаконе Ер[мо]лове, как о слугителе Заозерицкой церкви, ни о его прадеде псаломщике сведения пока не найдены. Время появления рукописи, возможно, совпадает с периодом служения прадеда (вероятно, в одном из храмов Новгородской области). О церкви см.: *Сергеева Ираида*. Святыни Мошенского района / И. Сергеева // Уверские зори № 43 (10999) – 2014 – 6 ноября. С. 9.

¹⁵² В партии Епарх. певч. 9/1 есть запись: «Сие писано 1786 году апреля 12 дня в самый день живоноснаго воскресения Господня в Александрове». На л. 2 имеется овальная печать Московской Епархиальной библиотеки.

¹⁵³ История этой коллекции и ее создателей подробно освещена в статье Н. Ю. Плотниковой См.: *Плотникова Н. Ю.* Семейный скрипторий Николая и Петра Ивашевых и его роль в истории партесного многоголосия / Музыкальная письменность христианского мира : Книги. Нотация. Проблемы интерпретации: Мат-лы международной науч. конф. 12–17 мая 2014 года / отв. ред. И. Е. Лозовая, ред.-сост. И. В. Старикова. М., 2017. С. 435-450.

Таблица 6 – Сводная таблица сведений по рукописям сер. – 2-й пол. XVIII в.

Шифр рукописи	Время создания	Происхождение	Кол-во конц.	Кол-во конц. Титова
ОР ГИМ. Син. певч. 854	1748–1754	Ярославский Кафедральный Успенский собор	86	3
ОР ГИМ. Епарх. 860	1749, 1754	Москва	19	3
ОР ГИМ. Син. певч. 857	1748–1756	Ярославский Кафедральный Успенский собор	118	11
ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060	сер. XVIII в.	Неизвестно [Тверская епархия]	48	7
РНММ. Ф. 283. № 552, 877	1748–1751; 1756.	Неизвестно	17	3
РНММ. Ф. 283. № 745	1757–1765	[Ростов Великий]	128	11
РНММ. Ф. 283. № 491	1764–1765	Мологский Афанасьевский монастырь	27	2
РНММ. Ф. 283. № 320–322	1764–1765	Ростовский ставропигиальный Спасо- Яковлевский Димитриев монастырь	52	2
ОР ГИМ. Син. певч. 1051	1764–1765; 1768	Ярославская Градская Златоусто-Кремлевская церковь	34	1
ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61–62	1764, 1774	Успенская церковь на Сенной в Санкт-Петербурге	125	10
РНММ. ф. 283. № 493	1779–1788	Заозерицкий погост Боровичского уезда	34	4
ОР ГИМ. Епарх. певч. 9	1786	Семейный скрипторий Ивашевых (Москва /Александров)	9	3

Количество концертов Титова в рукописях этого периода неравнозначно, от одного до одиннадцати. Кроме того, мы можем говорить о распространенности и востребованности этих композиций применительно к конкретным певческим центрам. В данном случае, наибольшее число сочинений Титова находится в рукописных источниках 50-х – сер. 70-х гг. XVIII в. из Ярославского Кафедрального Успенского собора (Син. певч. 857 – 11 концертов), Ростова Великого (РНММ. Ф. 283. № 745 – 11 концертов), Санкт-Петербурга (ОР РНБ. Q. 61, 62 – 10 концертов). Но в целом среднее количество произведений мастера уменьшается до двух-трех в сборнике (иногда они воспроизводятся с мелодическими и тональными изменениями, сокращениями), к последней четверти XVIII века эти сочинения выходят из репертуара.

Глава 2

Слово и музыка в четырехголосных концертах Василия Титова

2.1 Вербальные источники и их происхождение

Словесные тексты 4-голосных концертов Титова имеют различное происхождение: это тексты служб подвижного и неподвижного богослужебного круга, связанные с периодом Великого поста, Пасхой и двенадцатыми праздниками, с памятью святых первых веков христианства и русских подвижников.

Гимнографическими источниками значительной части сочинений выступают тексты песнопений Постной Триоди, приуроченные к подготовительным неделям Великого поста, службам самой Великой Четыредесятницы и Страстной седмицы.

К периоду пения Постной Триоди относятся семь концертов: «О коликих благ», «Седе Адам», «Егда поставятся престоли», «На реках Вавилонских», «О како беззаконное сонмище», «Христе Боже наш, вольное распятие», «Цвете неувядаемый». Объединяет эти разные по происхождению тексты их особая значимость в контексте того или иного богослужения, глубокое раскрытие литургической темы дня.

Особую группу в ряду этих сочинений образуют *славники*¹⁵⁴ воскресных богослужений («О коликих благ», «Егда поставятся престоли», «О како беззаконное сонмище», «Христе Боже наш, вольное распятие»). Первый из них (стихира 2 гласа, славник в субботу вечера, на «Господи, воззвах») звучит в неделю (воскресенье) о блудном сыне. В этой стихире, как и самой евангельской притче (Лк. 15, 11–32), раскрывается тема покаяния человека, удалившегося от Отческой славы «на страну далече», лишившего себя благ Небесного Царствия и

¹⁵⁴ Поются после запева «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу».

возвращающегося из самовольного изгнания¹⁵⁵. Данная тема неоднократно получала разнообразное претворение в искусстве: к сюжету о блудном сыне обращались великие живописцы и выдающиеся литераторы. В искусстве русского барокко тема затронута мастерами иконописи (Рисунок 4), отзывается в литературных сочинениях этого времени. Данный евангельский сюжет лег в основу пьесы «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого. Философское звучание притчи нашло отражение в двух повестях второй половины XVII века – «Повести о Савве Грудцыне» и «Повести о Горе-Злосчастии»¹⁵⁶.

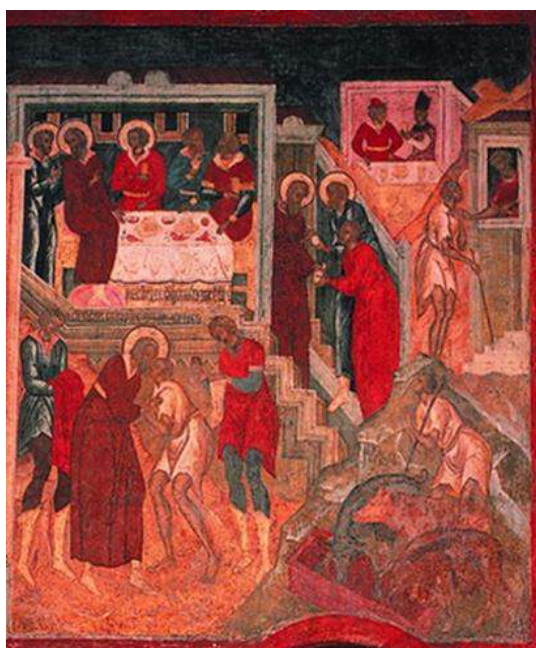


Рисунок 4. Притча о блудном сыне.

Роспись церкви Св. Троицы в Никитниках в Москве. Сер. XVII в.

О предстоящем каждому христианину Страшном суде напоминает развернутая стихира 8 гласа «Егда поставятся престоли», исполняемая в Мясопустную неделю (Неделя о Страшном Суде).

В Неделю сыропустную, литургической темой которой является изгнание Адама из рая, поется один из самых выразительных и поэтичных богослужебных

¹⁵⁵ Притча о блудном сыне в разное время находила неоднократные толкования в трудах отцов и писателей Церкви: св. Иоанна Златоуста, Иосифа Студита, прп. Ефрема Сирина, прп. Нила Синайского, святителя Григория Паламы и других.

¹⁵⁶ См. об этом, например, в статье: *Каравашкин А. В.* Трактовка притчи о блудном сыне в поэзии и повестях XVII века / Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»: научный журнал № 6 (39). Часть 2/2018. С. 163–182.

текстов – стихира 6 гласа «Седе Адам». Горький плач первого человека на земле о навсегда потерянном рае, утраченном общении с Богом, передан в ней с особой глубиной.

В подтекстовке рукописных партий этого концерта Титова присутствуют слова, которых нет в тексте стихир, известной с IX века, причем как в богослужебных книгах, относящихся ко времени Титова, так и в более ранних – от XII – XVI веков¹⁵⁷: во второй строке добавлено слово «горько», шестая строка дополнена синтагмой «раю мой прекрасный» (Таблица 7). Возможно, последнее изменение заимствовано из покаянного стиха «Плач Адама» («Плакася Адам пред раем сидя»), список которого относится к 70-м годам XV столетия¹⁵⁸, а многочисленные варианты находятся в рукописных сборниках древнерусской поэзии XVII – XVIII веков. Вариант стихир с дополнением «раю мой прекрасный» существует и сегодня в монастырской певческой традиции¹⁵⁹.

Таблица 7 – «Седе Адам»¹⁶⁰. Стихира на «Господи, воззвах», глас 6, в субботу, на великой вечерне, в неделю сыропустную

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях
Седе Адам прямо рая, и свою наготу <i>рыдая горько плакаше</i> : увы мне, прелестию лукавою увещанну бывшу и окрадену и славы удалену! Увы мне, простотою нагу, ныне же недоуменну! Но о раю, о <i>раю мой прекрасный</i> , ктому твоя сладости не насыщуся. Ктому не узрю Господа и Бога моего и Создателя, в землю бо пойду, от неяже взят бых. Милостиве <i>Щедре</i> , вопию Ти: помилуй мя падшаго!	Седе Адамъ прямо раѣ и свою наготу <i>рыдая плакаше</i> : Увы мне, прелестию лукавою увещанну бывшу и окрадену и славы удалену! Увы мне, простотою нагу, ныне же недоуменну! Но, <i>о раю, ктому</i> твоя сладости не <i>наслаждуся</i> , ктому не узрю Господа и Бога моего и Создателя, в землю бо пойду, от неяже и взят бых. Милостиве <i>Щедрыи</i> , вопию Ти: помилуй мя падшаго!

¹⁵⁷ Автор исследования выражает благодарность за предоставленную информацию о стихире старшему преподавателю кафедры практического богословия ПСТГУ А. А. Лукашевичу и заведующей кафедрой регентования ПСТГУ, доценту Т. И. Королевой.

¹⁵⁸ Старейший образец «Плача Адама», записанный иноком Ефросином, находится в рукописном сборнике XV века (1470 – 1490) из Кирилло-Белозерского монастыря: ГПБ. Кирилло-Белозерское собр. № 9/1086. Л. 317. Текст имеет заголовок «Стих старина запивомъ» / Каган М. Д., Понырко Н. В., Рождественская М. В. (Ленинград). Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1980. – Т. 35: Рукописное наследие Древней Руси. С. 105–144. По этой рукописи стих опубликован в книге П. Симони / Симони П. Памятники старинного русского языка и словесности XV–XVIII столетия. Вып. 3. Пгр., 1922. С. 12–13.

¹⁵⁹ Например, в репертуаре Валаамского монастыря, Свято-Елисаветинского монастыря (стихира «Седе Адам» Валаамского роспева, роспева Киево-Печерской Лавры).

¹⁶⁰ Курсивом выделены изменения в тексте. Текст из современных изданий дан по книге: Триодъ постная. М., 2016. С. 69 об.

К песнопениям Великого поста относится стихира 3 гласа «Христе Боже наш, вольное распятие». Она исполняется на третьей неделе Поста – «Крестопоклонной»¹⁶¹. «В 3-е воскресение Великого поста осуществляется торжественное изнесение креста из алтаря и поклонение ему верующих»¹⁶². Крест остается в храме на протяжении всей седмицы (до пятницы). Название «Крестопоклонная неделя» и чин поклонения Кресту указывают на основную тематику богослужения в эти дни – Крест Господень и страдания Спасителя»¹⁶³. Содержание текста обращает верующих к центральному трагическому событию Евангельской истории – распятию Божьего Сына, а также молитвенное обращение верующих к Христу о защите и спасении от врагов.

Гимнографический источник концерта «О како незаконное сонмище» – стихира на «Господи, воззвах», входящая в состав текстов богослужения великой вечерни в Святую Великую Пятницу. В богослужении этого дня Страстной седмицы подчеркнута тема обличения иудеев, предавших Христа, причем среди текстов встречаются такие, в которых сам Господь обличает иудейский народ, идя на Крест и принимая Крестные муки. Стихира «О како незаконное сонмище» изложена от лица Спасителя, пригвожденного к Кресту и упрекающего преступное сборище людей, предательски осудивших и обрекших Его на мученическую смерть. Христос напоминает своему народу о сотворенных Им благодеяниях: «людие Мои, что сотворих вам? Не чудес ли исполних Иудею? Не мертвецы ли воскресих едином словом? Не всякую ли болезнь исцелих и недуг?..». Следует подчеркнуть, что в Евангелии нет подобных слов, произносимых от лица Спасителя с Креста¹⁶⁴, однако, в тропарях третьего и девятого часа Великой Пятницы, а также в рассматриваемой стихире

¹⁶¹ Кроме периода Великого поста, данная стихира исполняется в день предпразднства Воздвижения Честнаго и Животворящего Креста Господня, так же на великой вечерне.

¹⁶² «Изнесение Креста и поклонение ему совершается по тому же чину, что и в другие дни особенного чествования Креста Господня – в праздники *Воздвижения Честнаго и Животворящего Креста Господня* (14 сент.) и Происхождения Древ Честнаго и Животворящего Креста Господня» / Лукашевич А. А. Крестопоклонная неделя // Православная энциклопедия. Т. 38. М., 2015. С. 609.

¹⁶³ Там же. С. 609.

¹⁶⁴ Сходные слова (без вопросов и упрека иудеям) Спаситель произносит, отвечая двум ученикам Иоанна Крестителя (Мф. 11:5; Лк. 7:22).

обличающая речь Христа «служит для оттенения происходящих событий и вины иудеев»¹⁶⁵.

Поэтической основой одной из композиций – «На реках Вавилонских» – является псалом 136¹⁶⁶, так же входящий в последовательность богослужебных текстов Триоди постной. Он звучит на полиелее,¹⁶⁷ на утрени трех подготовительных недель Великого поста после чтения Евангелия и является одним из знаковых, кульминационных моментов службы. Текст повествует о страданиях еврейского народа в вавилонском рабстве при царе Навуходоносоре. По своему внутреннему строю – это одна из покаянных молитв, готовящих верующих к подвигу Великого поста. «Это псалом изгнания. Его пели евреи в Вавилонском плену, вспоминая свой святой город Иерусалим. Он стал навсегда песнью человека, который осознает себя изгнанным от Бога и, сознавая это, становится вновь человеком, тем, который никогда не может найти полного удовлетворения в этом падшем мире» [А. Шмеман]¹⁶⁸.

Богослужения Великого поста сосредоточивают внимание верующих не только на теме покаяния. На пятой неделе, в субботу Акафиста звучит благодарственный канон Пресвятой Богородице, который также входит в состав Постной Триоди. Третий тропарь первой песни этого канона является поэтическим источником концерта В. Титова «Цвете неувядаемый». Небольшой по объему текст тропаря воспеваает духовную красоту Богородицы: в нем

¹⁶⁵ *Ефимов А. С.* Историко-богословское содержание песнопений Великого Пятка и Великой Субботы в Постной Триоди. М., 2008. С. 48.

¹⁶⁶ «В еврейской Библии псалом не имеет надписания имени автора, в латинской же и греческой стоит имя Давида. Последнее указание нельзя считать правильным: содержание псалма (Пс. 136_1–3) – представляет воспоминание о плене вавилонском уже по его окончании и возвращении евреев на родину, свидетелем каковых событий Давид не мог быть. Самый характер изложения есть живой и трогательный рассказ автора о пережитом им, что тоже не могло быть испытано Давидом. Более точное определение времени написания псалма можно найти в указании Пс.136_8 и Пс.136_9 ст., где Вавилон представляется грозным и еще не опустошенным. Из сопоставления содержания первых трех стихов псалма и последних двух можно заключить, что псалом написан вскоре по возвращении евреев из плена при Кире Персидском до опустошения Вавилона в 517 г. в 6 год Дария Гистаспа, значит прежде окончания и освящения второго храма» / *Лопухин А. П.* Толковая Библия. Толкование на Псалтырь. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_22/136 (дата обращения: 05.05.2019).

¹⁶⁷ Полиелей [греч. – πολυέλεος, от πολυ – «много» и ёлеος – «милость»], в православном богослужении: 1) часть праздничной *утрени*; 2) наименование одной из категорий праздничных дней. Полиелей как часть службы заключается в пении Пс. 134–135 с некоторыми добавлениями / *Желтов Михаил, свящ.* Полиелей // Православная энциклопедия. Т. 57. М., 2020. С. 124.

¹⁶⁸ *Шмеман Александр, протопресвитер.* Великий Пост / Сост. С. А. Шмемана. Пер. с англ. матери Серафимы (Осоргиной). М., 1993. С. 16.

приводятся различные наименования Божией Матери («Цвете неувядаемый», «Яблоко Благовонное»), символизируя неувядаемость девственной чистоты и непорочности Царицы Небесной. С данным канонам связана одна из почитаемых икон Богородицы «Неувядаемый цвет»¹⁶⁹. На иконе Богоматерь держит в левой руке младенца Христа, а в правой руке – цветок лилии – символ чистоты и непорочности, либо другие цветы или процветший жезл (Рисунок 5). Списки с изображений этой иконы распространились в России в конце XVII – начале XVIII века, – период расцвета партесного концерта¹⁷⁰.



Рисунок 5. Икона «Богоматерь Неувядаемый цвет». XVIII век.

Ряд концертов Титова предназначен для праздничных богослужений. Среди них «Стихиры Пасхи», которые относятся к главнейшему христианскому празднику и принадлежат Цветной Триоди. Данные стихиры вместе с Пасхальным канонам и Часами Святой Пасхи являются важнейшей частью пасхальной заутрени.

Тексты четырех композиций посвящены праздникам. Три из них – двенадцатым: Рождества Господня («Христос рождается, славите»),

¹⁶⁹ «Происхождение икон типа “Богоматерь Неувядаемый цвет” связано с Афоном <...> Символическое сравнение Пречистой Девы Марии с “неувядаемым цветом” связано с преданием о том, что по склонам горы Афон росли цветы-бессмертники, считавшиеся символом чистоты. Наименование Богородицы «Неувядаемый цвет» восходит к канону Иосифа Песнописца (IX в.): «Радуйся, Цвете неувядаемый...» // «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / Гос. Русский музей; Авт.-сост. Н. Пивоварова и др. Спб., 1996. С. 72.

¹⁷⁰ «Древнейшая икона этого извода находилась в московском Алексеевском девичьем монастыре, в специально выстроенной для нее часовне (празднование 3/16 апреля)» // Там же. С. 72.

Преображения Господня («Прообразуя воскресение Твое»), Успения Божией Матери («В кимвалех устнами чистыми»), один – празднику Обрезания Господня («Сходяй Спас»).

Источник концерта «Христос рождается, славите» – ирмос первой песни Рождественского канона преподобного Космы Майумского; ирмосы данного канона составляют Рождественскую катавасию. Гимнографической основой концерта «Прообразуя Воскресение Твое» является стихира 6 гласа, на «Господи, воззвах», из Службы Преображению Господню (6/19 августа), исполняемая на великой вечерне. В ее строках раскрывается одно из чудесных евангельских событий – Преображение Господа Иисуса Христа перед учениками на горе Фавор, о котором повествуют три Евангелия: от Матфея (Мф. 17: 1–9), Марка (Мк. 9: 1–13) и Луки (Лк. 9: 28–36).

В концерте «В кимвалех устнами чистыми» воплощен второй тропарь 7-й песни канона Успению Пресвятой Богородицы из службы Успения Пресвятой Богородицы (15/28 августа). В этом гимнографическом источнике, главной идеей которого является всеобщее прославление Бога в день Успения Божией Матери, особое внимание привлекают образы музыкальных инструментов. Автор канона преп. Косма (Козма) Майумский обратился к данным образам неслучайно. Седьмая песнь канона связана с песнью (молитвой) трех отроков в печи Вавилонской из книги пророка Даниила, отказавшихся поклоняться золотому истукану, которого поставил перед народом Вавилонского царства царь Навуходоносор. Прежде, чем все народы пали ниц перед идолом, они услышали «звук трубы, свирели, цитры и всякого рода музыкальных орудий» (Дан. 3:7). В одном из изданий канона Успения священноинок Симеон (Дурасов) пишет: «Преп. Козма, вспоминая этот эпизод, как бы хочет обратить “музыкальное согласие”, в древности служившее идолопоклонству и чувственности, на службу истине и спасению во Христе. Он призывает украсить праздник Божией Матери “кимвалами”, “арфой” и “трубою”, и даже “плесканием рук”. Но какие это

кимвалы и арфы? Кимвалы¹⁷¹ – это, у прп. Козмы, уста, чистые от лжи, клеветы и празднословия. Арфа – сердце, струны которого движутся касанием Божиих перстов. Труба – помыслы, устремленные к славе Божией и к Царствию Его. Плескание рук изображает собою служение Богу делами братолюбия и милосердия»¹⁷².

В основу композиции «Сходяй Спас» положена одноименная стихира на «Господи, воззвах», которая исполняется в день праздника Обрезания Господня (1/14 января)¹⁷³ на великой вечерне. В тексте стихир, содержащей молитвенное прошение верующих о помиловании, упоминается одно из важнейших событий земной жизни Спасителя – Христос принимает обряд обрезания, исполняя тем самым со смирением волю небесного Отца.

Тексты Евангелия довольно редко становятся вербальной основой партесных концертов. Тем не менее, концерт «Во месяц шестый», предназначенный для исполнения в праздник Благовещения Пресвятой Богородицы (25 марта/7 апреля), написан на текст фрагмента Евангелия от Луки (1:26–38). В нем идет речь о событиях, связанных с явлением Архангела Гавриила (в тексте концерта – Ангела Гавриила), принесшего благую весть Богородице о том, что она станет матерью. Данный пример дословного евангельского текста – единственный в списке четырехголосных сочинений Титова. Фрагмент, избранный автором для концерта, сокращен: опущены стихи 36, 37, кроме того, имеются купюры и в самих стихах.

Тема из Нового Завета также звучит в концерте «Сей есть образ Сына Божия». В тексте этого сочинения сюжет притчи о заблудшей овце, рассказанный

¹⁷¹ «Кимвалы – погремушки, трещотки. Этот, по нашим современным понятиям, совсем не торжественный инструмент применялся, однако, в ветхозаветном храмовом богослужении. Используются кимвалы и в церкви Эфиопии, сохраняющей в своем быту, как своеобразные местные, так и некоторые ветхозаветно-иудейские обычаи. “Мусикийски же – сердцем светлым”. В греческом стоит: мусики те кардиас форминги – т. е. музыкальной арфой сердца. Возможно, переводчик не понял последнего слова. Прп. Козма употребил слово из античной поэзии: форминга – род древнегреческой большой арфы» // Каноны празднику Успения Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и приснодевы Марии. Церковно-славянский текст с переводом и комментарием священноинока Симеона. Балашиха, 2006. С. 63–64.

¹⁷² Там же. С. 42–43.

¹⁷³ Праздник Обрезания соединяется с памятью свт. Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской (ок. 330–379), церковного писателя и богослова.

в Евангелии от Матфея (Мф. 18:12–14) и Евангелии от Луки (Лк. 15:3–7) отчасти совпадает с текстом воскресного догматика 4 гласа.

Пять композиций посвящены почитаемым Православной Церковью святым: Димитрию Солунскому – «Светиши Отечеству», «Мучениче страстотерпче», «Копиями прободен в ребра», Григорию Богослову – «Пастырская свирель» и Варлааму Хутынскому – «Иже на земли леганием».

Концерты Титова великомученику Димитрию Солунскому (Димитрий Мироточец¹⁷⁴, † ок. 306; день празднования памяти – 8 ноября / 26 октября) написаны на тексты трех стихир на «Господи, воззвах» второго гласа из службы святому (в начале великой вечерни): «Светиши Отечеству твоему», «Мучениче страстотерпче», «Копиями прободен в ребра», которые повествуют о мученической кончине Димитрия Солунского, прославляют святого как покровителя верующих, содержат молитвенные воззвания к нему.

Появление сочинений на данные тексты в творческом списке Титова могло быть связано с известными людьми – современниками композитора. Святой Димитрий являлся небесным покровителем выдающегося и «просвещеннейшего мужа своего времени», епископа Русской Православной Церкви, митрополита Ростовского и Ярославского, духовного писателя, агиографа, проповедника и педагога – святителя Димитрия Ростовского (в миру: Даниил Саввич Туптало, 1651–1709). Создав училище для детей священнослужителей в Ростове, в годы управления Ростовской Епархией, святитель Димитрий заботился и об обучении юных воспитанников пению и сценическому искусству. В одной из пьес Димитрия Ростовского «Венец великомученику Димитрию», разыгранной учащимися в 1704 году, вероятно, могли звучать и концерты его современника Василия Титова.

Концерт «Пастырская свирель» написан на текст тропаря 1 гласа, на малой и великой вечерне в службе святителю Григорию Богослову (325–330 – 389–390, день памяти: 7 февраля / 25 января) – архиепископу Константинопольскому,

¹⁷⁴ Наименование Мироточивого (Мироточца) св. Димитрий получает в VII веке, после того как при раке с мощами начало истекать благовонное миро.

одному из отцов и учителей Церкви. Свое отличительное наименование он получил за выдающиеся богословские творения и блестящее ораторское искусство. Последнее качество с особой поэтической красотой нашло свое отражение в тропаре «Пастырская свирель богословия твоего...». В его первом предложении, при помощи выразительного сравнения с музыкальным инструментом подчеркивается внутренняя сила и глубина проповеднического мастерства святителя: «пастырь, подобно пастуху, играя на своей замечательной свирели, свирели богословия, ведет за собой словесных овец»¹⁷⁵. Здесь же отражено и «противопоставление, противостояние античной традиции и восточной святоотеческой традиции, идущей от апостолов...»¹⁷⁶: громогласных античных риторов («риторов победы трубы») «побеждает мягкое, тихое, нежное звучание пастырской свирели богословия святителя»¹⁷⁷. Во втором предложении заключено прошение к святителю, достигшему глубин духа, молиться Христу о спасении душ.

Гимнографическим источником концерта «Иже на земли леганием» является тропарь 3-го гласа из Службы преподобному Варлааму, Новгородскому чудотворцу, игумену Хутыня монастыря¹⁷⁸ (память празднуется 6 /19 ноября [6 ноября 1192 года – дата его кончины]). В тропаре раскрывается мысль о монашеском подвиге Новгородского чудотворца, «пощением же и бдением» изнурявшем свое тело и умертвившим «вся плотская мудрования» (т. е. следование земным помыслам и желаниям), а также об исцелении, которое люди получают от его мощей, приходя к ним с верой и молитвой.

Преподобный Варлаам был почитаем не только на родной Новгородской земле. Сохранились предания о неоднократной помощи святого в разных русских городах, в том числе в Москве. Свидетельством тому является икона над воротами Фроловской (Спасской) башни Московского Кремля «Спас Смоленский», созданная предположительно в первой четверти XVI столетия,

¹⁷⁵ См. лекции прот. Артемия Владимировича «Искусство речи» (Тропари о проповеди и письме). Ч. 2. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/iskusstvo-rechi/2_1 (дата обращения: 18.08.2021).

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ В заголовке службы так назван Хутынский монастырь. См. Минея. Ноябрь. М., 2002. Ч. 1. С. 131.

после чудесного избавления Москвы от нашествия хана Махмет-Гирея (1621) благодаря заступничеству преподобных Сергия Радонежского и Варлаама Хутынского¹⁷⁹. «Над памятной табличкой с восточной стороны ворот находится фреска с изображением Спасителя в полный рост. В левой руке он держит Евангелие, которое раскрыто на словах: “Приидите ко мне вси труждающиися и обремененнии”. К его ногам припадают святые Сергий Радонежский и Варлаам Хутынский»¹⁸⁰.

Одна композиция – «Веселися и радуйся о Господе» – в реестре рукописи Син. певч. 857/2 имеет ремарку «преподобному общий». При этом текст концерта практически идентичен стихире на литии (самогласен, глас 8) также из Службы преподобному Варлааму Новгородскому чудотворцу (Таблица 8). В строках стихире содержится прославление Бога, явившего нового светильника христианской добродетели, и призыв ко всей земле Российской, мирянам и монашествующим, – в день кончины святого возвеселиться и возрадоваться просвещению веры, прославленной подвижнической жизнью преподобных.

Таблица 8 – «Веселися и радуйся о Господе». Стихира на литии из Службы преподобному Варлааму, Новгородскому чудотворцу¹⁸¹.

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях
<p>Веселися и радуйся о Господе, вся Российская <i>страна</i>, процветши в себе новаго светильника, яко же солнце вселенную <i>просвещая</i>. Красуйся и ликуй, <i>Церкви</i> Божия, и <i>инок</i> множества, срадуйтесь, празднолюбных собори, взыграйте, и, венец от духовных <i>цветов</i> <i>исплетше</i>*, с Давидом <i>возопием</i>: сон честен пред Господем смерть преподобных Его.</p> <p><small>*) В Син. пев. 857/2 (Б II): «соплетие».</small></p>	<p>Веселі́ся и ра́дуйся в Го́споде, вся Росси́йская <i>земля́</i>, процвѣ́тши в себѣ но́ваго свети́льника, я́ко со́лнце, вселѣ́нную <i>просвещáюща</i>. Красу́йся и лику́й, <i>Цѣ́рковь</i> Бо́жия, и <i>мона́хов</i> мно́жества, сра́дуйтесь, празднолю́бных собо́ри, взыгра́йте, и, венец от духо́вных <i>цвѣто́в сплѣ́тше</i>, с Дави́дом <i>возопи́м</i>: сон че́стен пред Го́сподем смерть преподо́бных Его́.</p>

¹⁷⁹ Снегирев И. М. Памятники московской древности, с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планом древней столицы, с 3 планами и 41 рисунком. М., 1842–1845. С. 332–333.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Курсивом выделены изменения в тексте. Текст из современных изданий дан по книге: Минея. Ноябрь. Ч. 1. М., 2002. С. 136.

Такое предназначение текстов определило особенности их музыкального воплощения и обусловило спектр применяемых выразительных средств. В частности, они связаны с ладотональными и тематическими аспектами, которые будут рассмотрены в следующем параграфе.

2.2 Особенности ладотональной и тематической организации концертов в связи с вербальными источниками

Выбор лада – один из ключевых моментов в процессе создания партесного сочинения. Этот аспект находит отражение в важнейшем учебно-теоретическом музыкальном пособии своего времени – «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого. В седьмой главе трактата («О вещах забвенных, о которых забыл написать») автор дает следующие рекомендации: «Когда хочешь какую-либо композицию, вокальную или инструментальную, записать («перевести на ноты»), тогда обдумай, какому тону она принадлежит – веселому, печальному или смешанному...»¹⁸². Как известно, термины «веселая», «печальная» и «смешанная» музыка в труде Дилецкого связаны с учением о ладе и соответствуют мажору, минору и переменному ладу. О связи «смешанной» музыки с ладовой переменностью свидетельствует нотный пример, представленный в «Грамматике»¹⁸³, где «первая фраза в мажоре, вторая, мелодически тождественная, – в миноре»¹⁸⁴. В. В. Протопопов видел в таком подходе «влияние народного творчества, постоянно пользующегося этой ладовой формой»¹⁸⁵.

Очевидно также, при определении ладовой сферы партесных сочинений большое значение имела согласованность мажорного или минорного наклонения в соотношении с семантикой текста: «И то нехорошо, – пишет Дилецкий, – когда

¹⁸² Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной. Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М., 1979. С. 397.

¹⁸³ Там же. С. 326.

¹⁸⁴ Там же. С. 614.

¹⁸⁵ Там же.

композитор на скорбные слова “О горе мне, грешному” пишет веселую музыку, и наоборот»¹⁸⁶.

Исследователи партесных концертов отмечают как характерную черту их ладотональной организации устойчивую ориентацию на мажор и минор при сохранении черт модального ладового мышления, что отражает переходное состояние барочной гармонии: от средневековой и ренессансной модальной гармонии (XIV–XV вв.) к строго централизованной системе двух контрастных ладов. Так, отмечая важную роль тонального мышления в творчестве Н. Дилецкого, Н. А. Герасимова-Персидская пишет о «новом типе организации звуковой ткани – тональной системе с ее дуализмом и семантикой мажора и минора, с тяготением к централизации, опорой на трехзвучный аккорд»¹⁸⁷. В. Н. Холопова определяет звуковысотную систему русского барочного концерта «как смешанную модально-раннетональную, с достаточно прочной, но не абсолютной тоникальной централизацией в двуладовой мажорно-минорной системе и с систематической внутренней линейной связью тонов»¹⁸⁸. Т. В. Клименко в тональной системе XVII века выделяет два типа тональностей: модальную тональность («от начала XVII до начала XVIII века») и мажорно-минорную тональность русского барокко («конец XVII – начало XVIII века»). Первую характеризует «высотная система, подчиненная еще модальным принципам»¹⁸⁹, в ней встречаются и древнерусские, и западноевропейские лады. В связи с этим, «наряду с обиходными ладами, в сочинениях русских композиторов этого периода представлены такие лады как ионийский, дорийский, фригийский, эолийский»¹⁹⁰. Вторая «в своей основе опирается уже на систему двух ладов – мажора и минора. Внутри нее также формируется, но еще не складывается

¹⁸⁶ Там же. С. 338. Заметим, что в произведениях самого Дилецкого соответствия такого рода, в условиях ладовой переменности, не всегда взаимно-однозначны (имеется в виду: радостно – мажор, скорбно – минор). Нередко в его сочинениях можно наблюдать иные музыкальные решения. Например, четырехголосный концерт Дилецкого «Радуйся, Пречистая Дево Мати» со светлым по содержанию поэтическим текстом, написан в *d* дорийском, и припевы с текстом «Радуйся» многократно звучат в минорном ладу.

¹⁸⁷ Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983. С. 266.

¹⁸⁸ Холопова В. Н. Русско-украинский хоровой концерт... С. 304.

¹⁸⁹ Клименко Т. В. Гармонические системы в русской музыке XVII–XIX веков: вехи исторической эволюции. М., 2009. Дисс... канд. иск. С. 43.

¹⁹⁰ Там же. С. 47.

окончательно главенство трех функций – T, S, D, регулируемыми устоями являются консонансы. Мажорно-минорная тональность представлена в основном в партесных концертах конца XVII – середины XVIII века и существовала параллельно с модальной тональностью, постепенно вытеснив ее к середине XVIII века»¹⁹¹. По мнению исследователя, сильное типологическое родство двух видов звуковысотной организации не всегда позволяет «однозначно отнести какой-либо единичный пример к одной из этих систем»¹⁹².

Как видим, в приведенных определениях фигурирует, наряду с упоминанием двух видов ладов, и термин «тональность». Однако в «Музыкальной грамматике» Дилецкого еще нет ни утвердившихся к концу XVII – началу XVIII века наименований мажора и минора, ни слова «тональность»¹⁹³. Это ставит под вопрос и употребление названных выше терминов, и иной терминологии, сложившейся в теории тональной гармонии применительно к звуковысотной организации партесных концертов. Однако, рассматривая далее сочинения Титова, мы используем ряд принятых в традиционной музыкальной терминологии понятий, хотя и с некоторой долей условности.

Выбор ладовой сферы в концертах Титова определяется различным образным содержанием вербальных источников. С этой точки зрения сочинения можно разделить на две условные группы: первая объединяет концерты мажорного наклонения, преимущественно праздничной тематики; ко второй относятся концерты минорного наклонения, которые связаны с покаянной тематикой.

Большинство сочинений праздничного ряда (14 композиций) объединено в целом, светлым, радостным содержанием, чему соответствует мажорный лад¹⁹⁴.

¹⁹¹ Там же. С. 57.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Дилецкий употребляет слово «тон». Это слово «имеет у Дилецкого три значения: 1) “тон” в значении “лад” (то есть “веселый тон”, “печальный тон”, “смешанный тон”); 2) “тон” в значении высотного положения лада (“простой тон”, “бемольный тон”, “диезный тон”, “смешанный тон”); 3) “тон” как определение ладовой структуры, а именно организации лада по тональному типу» / Там же. С. 56.

¹⁹⁴ На выбор той или иной мажорной (или минорной) тональности, на первый взгляд, могли влиять и условия мелодических амбитусов и возможностей диапазона голосов в хоре государевых певчих дьяков. Однако анализ мелодических диапазонов в четырехголосных сочинениях Титова показывает в большинстве случаев одинаковые или предельно близкие границы (с разницей на полутон или тон) для идентичных партий в разных тональностях. Например, почти совпадают диапазоны партий в концертах «Копиями прободен в ребра» (G) и «Светиши

Наиболее часто композитор использует *G* миксолидийский, который является основным для шести сочинений: «Иже на земли леганием», «Копиями прободен в ребра», «Пастырская свирель», «Сходяй Спас», «Христос рождается, славите», «Цвете неувядаемый»¹⁹⁵. Четыре концерта написаны в *C* ионийском: «Светиши Отечеству», «Мучениче страстотерпче», «Сей есть образ Сына Божия», «Стихиры Пасхи»¹⁹⁶. Интересно отметить, что в связи с пасхальными текстами *C* ионийский выбирается композитором неоднократно: в этой тональности звучат атрибутированные Титову в рукописи Тих. 503 краткие песнопения из раздела задостойников (№ 8–11) – «Ангел вопияше» («Светися, светися»), «Христос Воскресе» («И нам дарова»). Еще три сочинения из праздничной группы зафиксированы в *F* ионийском: «Веселися и радуйся о Господе», «Во месяц шестый», «Прообразуя воскресение Твое».

Редкая для русского барочного концерта тональность – *E-dur* – избрана для композиции «В кимвалех устнами чистыми». Эта тональность не встречается больше ни в одной известной к настоящему времени партесной рукописи и довольно редко применяется в музыке зарубежных композиторов – предшественников и современников Титова¹⁹⁷. Использование данного звуковысотного положения мажорного лада для воплощения радостного, торжественного строя тропаря Успения Пресвятой Богородицы вызывает

Отечеству» (*C*), имеющих одинаковый состав: *A*, *T I*, *T II*. На наш взгляд, вероятнее предположить связь ладовой звуковысотности с бытованием типовых для партесного концерта звукорядов (*C*, *F*, *G*). В некоторых случаях выбор редко используемых тональностей обусловлен их красочностью, созвучной образному содержанию текста.

¹⁹⁵ Несмотря на то, что текст концерта относится к канону, читаемому в дни Великого поста, его содержание, связанное с похвалой Пресвятой Богородицы, а также музыкальное воплощение позволяют отнести данное сочинение к композициям праздничного ряда.

¹⁹⁶ Отметим, что светлый и праздничный текст «Стихир Пасхи» воплощался в партесном стиле в условиях различной звуковысотности, например, цикл пятиголосных стихир неизвестного автора XVII века написан в *F* ионийском.

¹⁹⁷ Интересно, что в западноевропейской музыке эпохи барокко семантика *E-dur* связывалась с разными, порой, кардинально противоположными аффектами. Так, например, в аффектной характеристике тональностей, созданной М. Шарпантье (1643–1704) *E-dur* преподносится как «сварливый и раздражительный» // Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 158. У Иоганна Маттезона (1681–1764) «*E-dur* с несравненной полнотой выражает отчаяние или смертельную печаль; он особенно годен в тех крайних любовных делах, где уже ничем нельзя помочь и не на что надеяться, и при определенных обстоятельствах имеет в себе нечто столь пронзительно-прощально-печально-проникновенное, что может быть сравним разве что с фатальным расставанием души и тела» (*Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre* (1713; Teil 3, Kap. 2, § 21. Цит. по: Махов А. Е. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. – С. 17). В музыке И. С. Баха (1685–1750) *E-dur* – светлая тональность (как и *A-dur*), часто связанная с музыкой нежного, пасторального характера // Носина В. Б. Скрытые смыслы музыки И. С. Баха // Всероссийская музыкальная газета «Играем с начала». – № 5 (99). – Май 2012. – С. 14). <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201205> (дата обращения: 20.06.2020).

ассоциации с некоторыми образцами западноевропейского барочного инструментального концерта¹⁹⁸. Вероятно, E-dur был настолько непривычен в то время, что обусловил появление варианта с транспозицией концерта «В кимвалех устнами чистыми»: в сборнике РНММ. Ф. 283. № 745 он записан в C-dur (С ионийском). Добавим, что не только выбор тональности, но и яркие черты инструментального изложения в музыкальной ткани этого сочинения ассоциируются со звучанием инструментов барочного оркестра. Похожий стиль в значительной мере присущ и другой композиции, входящей в праздничную мажорную группу – «Веселися и радуйся о Господе».

Трактовка мажорного лада в четырехголосных концертах Титова непосредственно связана с особенностями содержания текстовых источников, что отражается в специфике мелодики, отдельных чертах темпо-ритмической организации.

Ряд праздничных концертов с преобладанием в текстах радостных, ликующих, панегирических, «виватного» стиля строк, представляют яркий, активный (энергичный) мажор. Такой тип складывается в композициях «Веселися и радуйся о Господе», «В кимвалех устнами чистыми», «Пастырская свирель», «Прообразуя воскресение Твое», «Сходяй Спас», «Стихиры Пасхи». Некоторым из них свойствен подвижный темп, преобладание восходящих интонаций, а также «инструментальность» мелодико-ритмического изложения, использование «мелких» длительностей (шестнадцатых) (Рисунки 6–8):

The image shows a musical score for the first two measures of the piece 'Веселися и радуйся о Господе' by V. Titov. The score is written for four voices: Soprano I (Д. I), Soprano II (Д. II), Bass I (Б. I), and Bass II (Б. II). The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is 4/4. The lyrics are: 'Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся.' The melody is characterized by active, ascending lines with frequent sixteenth notes.

Рисунок 6. В. Титов. «Веселися и радуйся о Господе», т. 1–2

¹⁹⁸ Например, с концертом «Весна» из цикла «Времена года» А. Вивальди, который был написан в 1723 году через 14 лет после смерти Титова.

Д.
 в ким-ва - лек уст-на-ми чис - ты-ми, уст-на - ми чис - - - ты - ми,
Б.
 в ким-ва - лек уст - на - ми, уст-на - ми чис - ты - ми,

Рисунок 7. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 7–12

Д. I
 по - бе - ди тру - - - бы, по - бе - ди тру - - - бы, по - бе - ди тру - бы,
Д. II
 по - бе - ди тру - - - бы, по - бе - ди тру - - - бы,
А.
 по - бе - ди тру - бы,
Б.
 по - - - - бе - ди тру - - - бы,

Рисунок 8. В. Титов. «Пастырская свирель», т. 17–19

Энергичными по характеру и, вместе с тем несколько более сдержанными по темпу предстают мажорные концерты «Иже на земли леганием», «Копиями прободен в ребра», «Светиши Отечеству», «Мучениче страстотерпче».

Светлым настроением в сочетании с умеренностью движения наполнен концерт «Цвете неувядаемый»¹⁹⁹. Для него характерны восходящие мелодические обороты, легкая, изящная ритмика, связанные с ключевым для текста тропаря словом «Радуйся» (Рисунки 11, 44). В то же время гибкость, «закругленность» мелодических интонаций, представляют здесь мажорную сферу в лирическом ключе: эта черта проявляется и в первом дуэте, открывающем сочинение (Рисунок 9), и в развивающих разделах (Рисунок 10).

Т.
 Цве - - - - те не - у - вя - да - е - мый,
Б.
 Цве - те не - у - вя - да - е - мый,

Рисунок 9. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 1–3

¹⁹⁹ На наш взгляд, примерный темп: ♩ = 115-120.

35

Д. I
ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у - ха - - - ни - - - - е,

Д. II
ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у - ха - - - - - ни - е,

Т
[неувядае]мый, цве - - - -

Б
[неувядае]мый, ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у - ха - - - ни - е, Це - те

Рисунок 10. В. Титов «Цвете неувядаемый», т. 35–38

53

Т
ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - - - - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у - ха - ни - е

Б
[раду]йся, ра - дуй - ся, ра - дуй - ра - - - - дуй - рожд - ша - я бла - го - у - ха - ни - е

Рисунок 11. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 53–57

Отметим, что характерная, инструментального типа ритмика, используется в связи с радостным аффектом и в небольших пасхальных песнопениях, в частности, в задостойнике «Ангел вопияше»²⁰⁰ (Рисунок 12):

14

Д. I
ра - - - - дуй - - - - ся!

Д. II
ра - - - - дуй - - - - ся!

А.
ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - - - - дуй - ся!

Б.
ра - - - - дуй - - - - ся, ра - - - - дуй - - - - ся!

Рисунок 12. В. Титов. «Ангел вопияше», т. 14–16

²⁰⁰ Здесь и далее названия задостойника Пасхи и тропаря Пасхи даются сокращенно (в отличие от названия в реестре рукописи Тих. 503).

Особая сдержанность, уравновешенность, наиболее умеренный (спокойный) из всех мажорных композиций темп свойственны концерту «Во месяц шестый», что соответствует повествовательному строю Евангельского текста (Рисунок 13).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех партий: Т. (Тенор), Б. I (Бас I) и Б. II (Бас II). Музыка записана на нотном стане с ключом соль-бемоль (G major) и метром 4/4. Под нотами приведены русские слова: Т. Во месяц шестый; Б. I Во месяц же шестый послан бысть Ангел Гавриил, по; Б. II Во месяц шестый послан бысть Ангел Гавриил, по.

Рисунок 13. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 1–5

Такая разнообразная трактовка мажорного лада отражает особенность русского барокко, связанную с развитием аффектов, перекликаясь в этом с западноевропейской барочной музыкальной культурой. Музыка становится искусством воздействия на чувства человека, что находит яркое проявление в партесном концерте. В. Н. Холопова отмечает заметно возросшую силу эмоционального переживания, контраста двух полярных состояний: радостных, торжественных, ликующих и глубоко печальных, скорбных, драматичных. Им соответствовала и поляризация двух контрастных ладов. Причем, в партесных композициях эмоции радости оказываются выражены очень интенсивно. В. Н. Холопова пишет: «Во всей русской музыке мы не найдем такого ничем не затененного торжествующего ликования как в русском барокко»²⁰¹.

В ряду мажорных концертов два – «Седе Адам» и «О како беззаконное сонмище» – исполнены трагической образности, отраженной в стихирах Постной Триоди. Выбор мажорного наклонения для музыкального воплощения стихир, одна из которых звучит в дни Страстной седмицы («О како беззаконное сонмище»), свидетельствует о нетрадиционной в данном случае трактовке текстового источника и переосмыслении связанного с этим ладового колорита. Контраст между образным содержанием и ладовой основой иногда находит объяснение у исследователей. На господство мажора в тональном плане и

²⁰¹ Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд., испр. М., 2012. С. 151–152.

мажорный колорит аккордики в анонимном концерте «Солнце лучи скры», посвященном ветхозаветной теме о потерянном Адамом рае²⁰², указывает, в частности, Н. А. Герасимова-Персидская. Экспрессивный литературный текст сочинения представляет картину катастрофических природных явлений, сопровождающих затворение рая, исход из него первого человека и его эмоциональное состояние. В музыкальном воплощении драматического содержания стихир слышен не «минорный лад и распев типичных его оборотов, а <...> яркие контрасты»²⁰³, в том числе ладовые. Исследователь отмечает: «Существен и контраст между содержанием текста и его музыкальным воплощением: проклятие рода человеческого, потеря бессмертия, райского блаженства – и мажорный колорит. Возможно, поэтический текст вызвал у композитора чересчур прямые ассоциации: для него провозглашение «солнце, солнце» не укладывалось в сумрачное звучание, требовало ярко мажорных вертикалей»²⁰⁴.

В концертах Титова «Седе Адам» и «О како беззаконное сонмище» ладовый колорит передает словесное содержание по-разному.

Традиционно тема плача в стихире «Седе Адам» в известных нам концертах находит минорное воплощение, как например, в 12-голосном партесном концерте анонимного автора конца XVII – начала XVIII века, где минорное наклонение главенствует. В четырехголосной композиции Титова повествовательный строй первой строки стихир, вероятно, повлиял на выбор светлой мажорной тональности – В ионийского (с одним бемолем при ключе) – в начале композиции и на выбор этой же тональности в качестве основной для сочинения в целом. По мере развертывания гимнографического текста этот мажор далее обретает трагический характер. Так, ключевое для стихир горестное восклицание «Увы

²⁰² В основе концерта стихира на литии в Неделю сыропустную, исполняемая в субботу, на великой вечерне, на Слава, глас 6: «Солнце лучи скры, / луна со звездами в кровь преложися, / горы ужасошася, холми вострепеташа, / егда рай заключися. / Исходя Адам рукама бия в лице, глаголаше: / Милостиве, помилуй мя падшаго» // Триодь постная. – Москва: Правило веры, 2016. С. 69 об.

²⁰³ Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. С. 163.

²⁰⁴ Там же.

мне»²⁰⁵, которое неоднократно повторяется в сочинении, облекается то в светлые (тт. 16–18, 22–23, 28–29, 34–35, 40–41, 46–49, 65–67), то в печальные (тт. 18–19, 67–68, 71–76, 79–81, 84–86, 89–91) тона (Рисунки 14–17).

Figure 14 shows a musical score for four voices: D. I, D. II, B. I, and B. II. The lyrics are: [плака]ше, у - вы - - - - мне, у - вы мне, ры-да-я. The chord symbols below the staves are: B, (с), F с (G), с.

Рисунок 14. В. Титов. «Седе Адам», т. 16 –19

Избранному мажорному ладу соответствуют распевные мелодические обороты, включающие ниспадающие интонации и волнообразные контуры. Последние несколько нивелируют и смягчают скорбный тон восклицания. В целом благодаря мажорному колориту данный возглас органично вплетается в общий повествовательный контекст музыкального изложения (Рисунок 15).

Figure 15 shows a musical score for four voices: D. I, D. II, B. I, and B. II. The lyrics are: у - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, у - - - вы, у - - - вы.

Рисунок 15. В. Титов. «Седе Адам», т. 46–47

Мажорной краской подчеркивается и песенный характер отдельных мелодически развитых тем²⁰⁶ концерта, связанных с плачем Адама, раскрывается художественная образность, запечатленная в поэтическом тексте (Рисунок 16).

²⁰⁵ Это восклицание звучит в двух первых предложениях стихир (в начале третьей и пятой строк): «... увы мне, прелестию лукавою увещанну бывшу ... Увы мне, простотою нагу, ныне же недоуменну!».



Рисунок 16. В. Титов. «Седе Адам», т. 22–27

Светлый ладовый колорит в приведенном примере до некоторой степени смягчает скорбный тон слов, создавая впечатление смирения и, одновременно, безысходности, которое поддерживается характером мелодического изложения в манере, напоминающей духовные стихи.

Использование минорной краски подчеркивает горестный характер упомянутого возгласа (Рисунки 14 [т. 18–19], 17), его мелодико-гармоническое оформление интонационно заострено, а в некоторых построениях восклицание «Увы мне» приобретает предельно драматическое звучание (Рисунок 59), контрастируя мажорным фрагментам.

Рисунок 17. В. Титов. «Седе Адам», т. 74–76

Наиболее ярко воспринимается контраст текста и ладового наклонения в концерте «О како беззаконное сонмище», главная тональность которого Сионийский. Известно, что впоследствии, в творчестве европейских композиторов барочного времени C-dur как одна из «твердых» тональностей, не имеющая знаков альтерации, нередко применялась для выражения радостного

²⁰⁶ Следует подчеркнуть некоторую условность понятий «тема», «тематизм», «тематическая организация» – прежде всего, в силу недостаточной проявившейся в рамках партесного концертного стиля индивидуализированности тематического материала. Тем не менее, «именно в концерте происходит отбор емких и выразительных интонаций, способных стать основой рельефного тематизма. Формирование его идет по двум взаимоустремленным руслу: через становление структурно замкнутой единицы (формы будущей темы) и через кристаллизацию семантики интонаций, связанной преимущественно с их жанровым генезисом» / Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. С. 202.

чувства, а также «избиралась для произведений, посвященных самым чистым и светлым образам»²⁰⁷. Кроме того, в барочной музыке мажорная ладовая сфера служила также в качестве выражения аффекта святости. Об этой образно-эмоциональной связи пишет Г. А. Леонова, характеризуя в процессе анализа «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха²⁰⁸ ряд барочных музыкальных аффектов. Возможно, на выбор светлой, мажорной краски концерта «О како беззаконное сонмище» Титова повлияло именно такое, созвучное будущим баховским творениям слышание, ассоциированное со святостью, безвинной жертвенностью Христа. Во всяком случае, именно светлое звучание отличает большинство обращений к народу, произносимых от лица Христа: «О како беззаконное сонмище...», «Людие мои, что сотворих вам?» и др. И чем светлее звучат слова Христа, тем трагичнее воспринимается мажор в этом сочинении.

Помимо того, данную композицию, как и концерт «Седе Адам», отличают резкие переходы в минор, которые акцентируют некоторые наиболее значимые драматические элементы текста. Так, после изложения в Сионийском первой строки стихиры («О како беззаконное сонмище» т. 1–6) вторая строка стихиры «Царя Славы осуди на смерть» (т. 9–11) имеет каденционное завершение в гармоническом e-moll (Рисунок 18):

Т.П.

Б.

О, ка - ко без - за - кон - но - е сон - ми -

О ка - ко без - за - кон - но - е сон - ми -

²⁰⁷ Носина В. Б. Скрытые смыслы музыки И. С. Баха / Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала». 2012, № 5, 6. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/14185> (дата обращения: 20.06.2020). Следует еще раз обратить внимание на контрастную трактовку одинаковых тональностей в разные периоды эпохи барокко: в теории М. Шарпантье, например, C-dur был охарактеризован как веселый и воинственный.

²⁰⁸ См. таблицу типологических характеристик барочных музыкальных аффектов в кн. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. Спб., 2006. С. 49. Таблица составлена автором по работе Леоновой Г. А. Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 32. М., 2001.

Figure 18 shows a musical score for the first eleven measures of the piece «О како беззаконное сонмище». The score is written for four parts: A (Soprano), TI (Tenor I), TII (Tenor II), and B (Bass). The lyrics are: «Ца - ря сла - вы, Ца - ря сла - вы о - су - ди на смерть, ше, Ца - ря сла - вы, Ца - ря сла - вы о - су - ди на смерть, ше ца - ря сла - вы, ца - ря сла - вы о - су - ди на смерть.»

Рисунок 18. В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 1–11

Ключевой по своему трагическому смыслу вопрос «Что убо ми воздаете?» окрашен в печальные тона гармонического *a-moll* (т. 64–70 и др., Рисунок 19):

Figure 19 shows a musical score for measures 64–70 of the piece «О како беззаконное сонмище». The score is written for three parts: A (Soprano), TI (Tenor I), and B (Bass). The lyrics are: «что у-бо Ми воз-да е - те, что у-бо Ми воз - да - е - - те? что у-бо Ми воз-да - е - те, что у-бо Ми воз - да - е - - те? что у - бо Ми воз-да - е - те, что у - бо Ми воз - да - е те?»

Рисунок 19. В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 64–70

Четыре сочинения на тексты Постной Триоди написаны в миноре, их ладовый колорит напрямую соотносится с суровым и скорбным образным строем, подчеркивает обращение христианской души к картинам Страшного суда и покаянию, связан с темой крестных страданий. Два концерта – «Христе Боже наш, вольное распятие», «На реках Вавилонских» объединяет использование *a* эолийского; два других – использование дорийского минора: «Егда поставятся престолы» написан в *d* дорийском (без знаков при ключе, си-бемоль появляется как случайный), «О коликих благ» – в *g* дорийском (с одним бемолем при ключе, ми бемоль появляется как случайный)²⁰⁹.

²⁰⁹ Интересно отметить, что в европейской барочной традиции, например в творчестве Г. Шютца, унаследовавшего традиции школы Дж. Габриэли, эолийский и дорийский лады воспринимались как носители печали, способные «вызывать слезы». См. об этом в исследовании М. Н. Лобановой *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. М., 1994. С. 158.

Как и в мажорных концертах, музыкальное содержание названных сочинений, их темпо-ритмическое и мелодико-гармоническое решение создают различные оттенки минорного лада. Скорбным и сдержанным предстает минорное наклонение в концертах «Христе Боже наш, вольное распятие» и «О коликих благ», «На реках Вавилонских». Суровый, но динамически активный характер «печального лада» демонстрирует композиция «Егда поставятся престоли» (Рисунки 21, 45, 47).

В минорных произведениях Титова разнообразно раскрываются особенности интонационно-ритмической сферы, свойственные партесному концерту. По Н. А. Герасимовой-Персидской минимальной интонационной ячейкой в концертах минорного наклонения является нисходящий ход на тон (II–I), порождающий «приращение» новых мотивов: от простого поступенного нисходящего движения в объеме терции или тетра хорда до развитых сцеплений различных мотивных оборотов²¹⁰. Таким образом формируется удлинённый «подход-подвод» к «ячейке-интонации», которая и завершает его, «становясь своего рода “кадансом”»²¹¹. Соединение мотивов создает «особую напевность, связность, что так соответствует лирическому тону высказывания и согласуется с покаянными текстами», часто звучащими в минорных партесных концертах, а различные варианты разросшейся начальной интонации «становятся как бы “тематическим” материалом»²¹².

С этой точки зрения сочинения Титова вписываются в широкий контекст музыки его современников. Мотивы, включающие движение к названной «ячейке-интонации», открывают его минорные композиции. Например, в экспозиции концерта «На реках Вавилонских» начальный мотив в объеме терции у первого тенора (т. 1–3) имеет интонационную опору – нисходящую секунду *h–a*

²¹⁰ Наиболее распространенным оборотом оказывается нисходящий минорный тетра хорд, на основе которого образуются варианты, включающие секундовые распевы, опевания, скачки с последующим заполнением, «ракоходное» движение, надстройки до объема квинты, сексты и др.

²¹¹ Герасимова-Персидская Н. А. Принцип порождения в партесном творчестве // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского): Мат-лы международной науч. конф. 12–16 мая 2009 года: сб. статей / сост., отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. (Гимнология; вып. 6). С. 467.

²¹² Там же. С. 468.

(Рисунок 20, т. 2), которая закрепляет ладовый устой (I ступень в *a-moll*). Отметим, что в дальнейшем развитие этой ячейки обычно связано с повторением ее (иногда варьированным) на другой высоте, в мажоре, что соответствует одному из принципов амплификации, описанному Н. Дилецким как «противная мусикия»²¹³.

Рисунок 20. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 1–6

В начале концерта «Егда поставятся престолы» используется вариант мотива, настроенный до тетра хорда. Он также представляет распевную мелодическую линию с характерным ритмическим рисунком, которую завершает опорная интонация *e-d* (II–I) в *d* эолийском (т. 3–4, Рисунок 21):

Рисунок 21. В. Титов. «Егда поставятся престолы», т. 1–4 (партия тенора)

В концерте «О коликих благ» вслед за начальным показом ячейки (Рисунок 22) первая тема, устремленная к интонационному центру, претерпевает довольно длительное развитие. Она расширяется до мелодического развертывания в пределах сексты (т. 15–18) с ходом на тон вверх (пикардийской терцией) в каденции (т. 18). Минорная определенность главной интонации (II–I: *a-g*) появляется только в завершении раздела, при повторении этого «подвода»

²¹³ В переводе В. В. Протопопова – ладово-обращенная форма. См.: Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 392.

(Рисунок 23, тт. 28–29, 31–32). Таким образом, мажорное разрешение как бы оттягивает утверждение драматического строя сочинения.



Рисунок 22. В. Титов. «О коликих благ», т. 1–5



Рисунок 23. В. Титов. «О коликих благ», т. 26–32 (партия первого тенора)

В целом показанные обороты находятся в рамках общей для партесного концертного стиля интонационно-ритмической сферы, включающей в себя мелодические интонации канта, русских и украинских народных песен, духовных (покаянных) стихов и псалм, церковных роспевов (в большей степени киевского). Творчеству Титова в особенности свойственно гибкое использование кантовой мелодики. В его многохорных композициях «чаще всего это те или иные ответвления от попевки «Щиголя»²¹⁴ – различные виды варьирования нисходящего пентакорда и прилегающей верхней сексты»²¹⁵.

В приведенных примерах можно обнаружить сходство с мелодикой одной из известных украинских колядок (Рисунок 24), шире – с мелодикой славянской песенной культуры²¹⁶:



Рисунок 24. В. Титов. Украинская колядка «Нова радість стала»²¹⁷

²¹⁴ См. украинский шуточный кант «Щиголь тугу мает» в издании: *Ливанова Т. Н.* Сборник кантов XVIII века (в извлечениях) из рукописных фондов Государственного Исторического музея. Приложение к четвертому разделу книги Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века», том I. М., 1951. С. 68–69.

²¹⁵ *Герасимова-Персидская Н. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. С. 108.

²¹⁶ «Родственные» варианты этой мелодии можно найти также в польской, чешской песенной культуре: такой оборот был очень распространен и исполнялся с разным текстом

²¹⁷ Цит. по: *Загорська М. С.* Українські церковні колядки. Друга частина. Упорядник М. С. Загорська. Житомир, 2008. С. 166 (партия сопрано). В южнорусской традиции существует как несколько вариантов текста «Нова радість стала», так и несколько мелодических вариантов этой колядки. См., например, различные варианты в сборниках:

находим в восьмиголосных Пасхальных стихирах из рукописи Син. певч. 360, датируемой последней третью XVII века (см. нотный пример в Главе 3, Рисунок 118).

В концерте Страстной седмицы «О како беззаконное сонмище» аналогичный оборот на слове «како» (Рисунок 18, т. 3), приобретает просветленное звучание благодаря мажорной краске. Здесь он воспринимается как более широкая, певучая линия, в которой сконцентрированы и вопросительная словесная интонация, и скорбное сожаление, заключенные в начальном обращении Спасителя к иудейскому народу.

Отметим, что впоследствии названная выше колядка стала мелодической основой духовного стиха на текст Димитрия Ростовского (Рисунок 27), приобретая облик лирического по характеру обращения к заступничеству Божией Матери.



Рисунок 27. Фрагмент духовного стиха XVIII века на текст 8-го псалма святителя Димитрия Ростовского²²¹

В музыке мастеров партесного стиля представленные обороты используются достаточно широко, так же по-разному взаимодействуя со словом, в т. ч. в близком к сочинениям Титова образном ключе.

Так, с покаянным эмоциональным строем связано использование сходного минорного мотива в начале концерта «Оцести мя, Спасе»²²² (партия первого тенора) композитора Феодорита Чекаловского (Рисунок 28). Интересно, что фактурное изложение этой мелодии перекликается с показанным ранее начальным построением из сочинения Титова «На реках Вавилонских» (Рисунок 20).

²²¹ Нотный пример приводится по изданию: *Терентьева П.* Пустыни красная: русские духовные стихи письменной традиции XV–XX веков с распевами по знамени и на линейной ноте / П. Терентьева [авт.-сост., предисл.]. – СПб., 2010. С. 76.

²²² Концерт написан на текст ирмоса 8-го гласа 6-й песни, входящего в различные каноны, в т. ч. канон Пресвятей Богородице, каноны св. мученикам (например, канона Трифону Апамейскому, Никейскому), канон по усопшим. Слово «оцести» (т. е. «очисти») встречается в служебных минеях XVI века.

Рисунок 28. Ф. Чекаловский «Оцести мя, Спасе»²²³, т. 1–5

Похожее начало находим в теме партии тенора, которой открывается (в сопровождении баса) четырехголосный концерт Н. Дилецкого «Иже образу твоему» (Рисунок 29):

Рисунок 29. Н. Дилецкий, концерт «Иже образу Твоему», т. 1–5²²⁴

В анонимном концерте «Увы мне, мой свете» рассмотренная выше мелодическая модель с характерным ритмическим рисунком связана с горестным междометием «увы» (Рисунок 30); таким же распевом в партии первого тенора открывается концерт анонимного композитора «Век мой скончается» (Рисунок 31), сообщая вступительному построению характер печального лирического запева.

Рисунок 30. Фрагмент анонимного концерта «Увы мне, мой свете»²²⁵

²²³ Нотный пример приводится по исследованию Н. А. Герасимовой-Персидской. См: *Герасимова-Персидская Н. А. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры*. С. 59.

²²⁴ Пример приводится по изданию: Николай Дилецкий. Хоровые произведения [без сопровождения] / сост., ред. и вступ. статья Н. А. Герасимовой-Персидской. С. 97.

²²⁵ Пример приводится по исследованию Н. А. Герасимовой-Персидской. См.: *Герасимова-Персидская Н. А. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры*. С. 86. Тактовые черты проставлены автором диссертации.



Рисунок 31. Анонимный концерт на 12 голосов «Век мой скончается»,
фрагмент партии Т I (ЦНБ, 41/ХVIII – 14)²²⁶

В целом мелодико-тематическая организация концертов Титова отражает характерную черту своего времени – не слишком высокую степень индивидуализированности мелодических тем. Композитор опирается на круг интонаций разных жанров, при этом использование типовых оборотов, в частности, генетически связанных с церковным роспевом и народно-песенным творчеством, демонстрирует различные варианты их трактовки в тесной связи со словом. Вместе с тем, в четырехголосных композициях встречаются некоторые построения, отмеченные чертами тематической индивидуальности, в которых проявляется мелодический дар Титова – таковы начальные мелодии концертов «На реках Вавилонских», «Седе Адам», «Цвете неувядаемый». Их отличают напевный склад, краткость, но в то же время цельность, они хорошо запоминаются на слух. Тематическая рельефность позволяет кратким мелодическим тезисам выполнять функцию рефрена²²⁷, выражающего ключевую мысль текста.

Наиболее ярко взаимосвязь со словом выявляется в использовании элементов музыкальной риторики, речь о которых пойдет в следующем параграфе.

2.3 Музыкально-риторические фигуры

В последней трети XVII века в партесном концерте формируется некий свод интонационных оборотов, способных передавать различные эмоциональные

²²⁶ Там же. С. 158.

²²⁷ См. об этом подробнее в Главе 3, параграф 3.2.

состояния, заложенные в тексте, подчеркивать ключевые слова, а также носить «звукоизобразительный» характер. В творчестве мастеров партесного стиля такой фонд складывался, с одной стороны, на основе восприятия характерных для зарубежных вокально-хоровых и инструментальных сочинений мелодико-интонационных оборотов. В западноевропейской музыке эпохи барокко они получили со временем название музыкально-риторических фигур²²⁸ (*Figurenlehre*), и их осмысление составило важную часть ряда барочных трактатов (И. Бурмайстера (1556–1629), А. Кирхера (1602–1680) и др., а также явилось впоследствии основой многих современных зарубежных и отечественных исследований²²⁹.

Еще одним источником был трактат Н. Дилецкого, где к области музыкальной риторики относится учение о диспозиции музыкального материала²³⁰ и описание приемов мелодического «воспроизведения», визуализации слова. Известные рекомендации композитора к использованию восходящего и нисходящего движения сообразно словесному образу, изложенные в четвертой главе («О сочинении»²³¹), ассоциируются с применением фигур *catabasis* и *anabasis* в западноевропейской музыкальной риторике: «Правило естественное, по-латыни называемое натуральное, это то, когда композитор сочиняет в зависимости от смысла слов. Пусть будет текст: “Сниде на землю”. Сочиняющий так: <...> снисходит на землю, как и в словах. Или композитор так

²²⁸ Музыкально-риторическая фигура (музыкальная фигура) – мелодико-ритмический и гармонический оборот, который по комплексу признаков выделяется из музыкального материала и призван усилить выразительность произведения» / Федоровская Н. А. Знаменное и партесное пение: анализ риторических конструкций: учебное пособие. Владивосток, 2008. С. 140.

²²⁹ См., например: Shering A. *Lehre von den musikalischen Figuren* (1908), Eggebrecht H. H. *Heinrich Schütz: musicus poeticus* (1959), Bartel D. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music* (1998), Майстер X. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха (2013), другие зарубежные исследования; Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира (под ред. С. Протопопова) (1947), Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха (1972), Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. (1975), прочие статьи автора по этой теме; Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» (1991) и другие публикации автора; Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко (1994), Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских Магнификатов XVII века): монография (2014), иные труды отечественных исследователей.

²³⁰ В разделе «О диспозиции, то есть о разделении на части» композитор излагает важнейший принцип концертного с контрастной сменой туттийного и ансамблевого изложения, что существенно отличает учение Дилецкого от понимания диспозиции в большинстве европейских трактатов барокко, где рассматривались функции частей музыкальной формы в соотношении с логикой построения речи.

²³¹ Названия глав и фрагменты текстов из трактата Н. Дилецкого здесь и далее даются в переводе В. В. Протопопова по изданию: Дилецкий Н. П. *Идея грамматики мусикийской*. Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М., 1979.

пишет при словах “восшедый на небеса”: <...>»²³². Правило иллюстрируется примерами поступенного нисходящего и восходящего движения. В главе седьмой («О вещах забвенных, о которых забыл написать») композитор еще раз обращается к той же рекомендации, но уже без нотного примера: «Когда хочешь изобразить естество какого-либо текста в концертной форме, чтобы голоса один за другим следовали, для примера «взыде на небеса», тогда требуется одно из правил восходящего движения, если же будет текст «сниде на землю», то требуется какое-либо правило нисходящего движения по твоей воле и разуму с должными каденциями»²³³.

В четырехголосных композициях Титова использование разнообразных мелодических, гармонических, ритмических фигур, фактурных форм играет важную роль в «сцеплении» целого, тесно связано с образным содержанием гимнографических источников. В данном параграфе мы рассмотрим наиболее яркие из них.

Обратимся к изобразительным оборотам, связанным с нисхождением и восхождением, которым, как отмечалось выше, в западноевропейской музыкальной риторике соответствуют фигуры *catabasis* и *anabasis*.

В концертах Титова восхождение и нисхождение представлено весьма разнообразно: от лаконичных оборотов в объеме тетра хорда и пента хорда (наиболее распространенного в музыке последней трети XVII века) до протяженных, мелодических линий, выходящих за пределы октавного диапазона. При этом нисхождение часто является одним из ведущих приемов формирования мелодической организации музыкальной ткани, воплощая как драматический строй текстовых источников, так и светлое, радостное содержание богослужебной гимнографии.

Особую роль нисхождение приобретает в сочинениях праздничного содержания. Так, в пасхальных стихирах Титова ведущую роль играет нисходящий мелодический оборот, который появляется уже в первой из них в

²³² Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской... С. 351.

²³³ Там же. С. 377.

двух видах (т. 5–8)). Число нисходящих линий в композиции значительно и представлено в разных объемах²³⁴.

В начале концерта «Сходяй Спас» первая лексема («сходяй») передается посредством нисходящей мелодической секвенции в объеме сексты (т. 6–7, Рисунок 32), с прямым музыкальным соответствием слову²³⁵:



Рисунок 32. В. Титов. «Сходяй Спас», т. 6–7

В первом разделе композиции «Во месяц шестый» на словах «послан бысть ангел Гавриил» (Рисунок 33) композитор применяет фигуру *catabasis* в диапазоне септимы, повторяющуюся секвентно (т. 4–8) и передающую сходжение с небес Архангела Гавриила к Деве Марии:

The image shows a musical score for two voices, labeled 'Б. I' and 'Б. II'. Both staves are in bass clef. The music consists of a descending melodic sequence of seven notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The notes are connected by a horizontal line. The lyrics are written below the staves. For 'Б. I', the lyrics are '[ше]стый по слан бысть Ан - гел Гав - ри - ил, по - слан бысть Ан - гел Гав - ри - ил от Бо - га, от Бо - га'. For 'Б. II', the lyrics are '[ше]стый пос - лан бысть Ан - гел Гав - ри - ил, по - слан бысть Ан - гел Гав - ри - ил от Бо - га'.

Рисунок 33. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 4–11

В заключительном разделе (т. 143–148) та же фигура повторяется со словами «И отъиде от Нея ангел» (т. 143–146, Рисунок 34), что соответствует уходу, удалению, а также создает эффект тематического обрамления концерта.

The image shows a musical score for four parts: A., T., B. I, and B. II. All staves are in treble clef. The music consists of a descending melodic sequence of seven notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The notes are connected by a horizontal line. The lyrics are written below the staves. For 'A.', the lyrics are '[твое]му. И от - и - де от Не - я Ан - гел, и от - и - де от не - я Ан - гел'. For 'T.', the lyrics are '[твое]му. И от - и - де'. For 'B. I', the lyrics are 'И от - и - де от Не - я Ан - гел, и от - и - де от не - я Ан - гел'. For 'B. II', the lyrics are '[твое]му. И от - и - де от Не - я Ан - гел, и от - и - де от Не - я'.

Рисунок 34. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 143–146

²³⁴ См. об этом подробнее в Главе 3, с. 164–165.

²³⁵ У Дилецкого такой пример дан на слове «сниде». См.: Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 351

В сочинениях композитора на тексты Постной Триоди покаянной тематики, связанных с Крестными страданиями Спасителя, фигура *catabasis* может аккумулировать в себе определенное образное состояние. Так, концерт «Христе Боже наш, вольное распятие» открывает дуэт дисканта и баса, в теме которого распевностью отличается мелодическая линия басовой партии (Рисунок 35). Нисходящее поступенное направление мелодии, включая завершающий скачок, охватывает октавный диапазон (а – А) и создает скорбное настроение, созвучное содержанию двух первых строк стихир («Христе Боже наш, вольное распятие рода человеческого восприемый и тростию Креста, обagrением червленым своя персты окровавивый...»), хотя и завершается мажорной терцией – барочной акциденцией²³⁶.



Рисунок 35. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 1–2

Верхний голос темы также имеет нисходящий ход в объеме терции, близкий так называемому мотиву «мольбы» (Рисунок 36 а, б)²³⁷, связанному с интонациями нисходящего трихорда или тетрахорда как наиболее типичными, постоянными «эпитетами» в сфере лирико-драматических концертов:

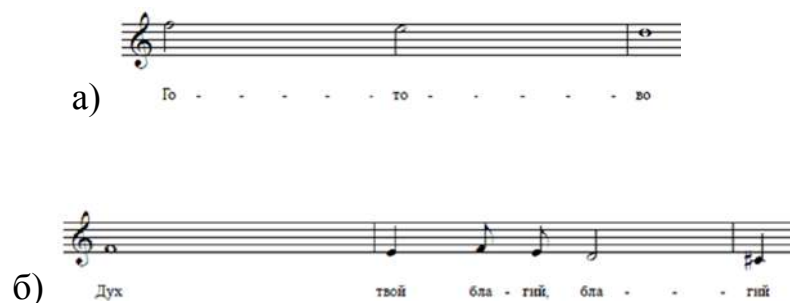


Рисунок 36 (а, б). Мотивы «мольбы»

²³⁶ Поступенный ход *a-g-f-e* в начале оборота соотносится с лежащим в основе фигуры *catabasis* фригийским ходом, но без характерной гармонизации. Это может свидетельствовать о связях с западноевропейскими барочными музыкальными традициями, вызывая ассоциации со скорбными, и в то же время суровыми, сдержанными образами, с жанром пассакалии.

²³⁷ Примеры мотива «мольбы» приведены по статье Н. А. Герасимовой-Персидской «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII – первой половины XVIII веков. С. 140.

В репризе сочинения мелодический ход баса широко разрастается, охватывая наиболее широкий диапазон фигуры *catabasis* в данной композиции (т. 61–63, Рисунок 37): в ней объединены два нисходящих пентахорда, достигающие в целом объема ноны. Этот ход ярко контрастирует восхождению в партии дисканта (охватывающего в целом интервал септимы).

61

Д. х - ни - е: но у - шел - ри, Е - ли - не дол - го - тер - пе - ли - ве,

А. х - ни - е: во об - сто - я - ни - и

Т. х - ни - е: во об - сто - я - ни - и

Б. х - ни - е: но у - шел - ри, Е - ли - не дол - го - тер - пе - ли - ве, во

Рисунок 37. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 61–64

В заключительном разделе концерта в условиях мажорного лада (Сионийский) оборот нисхождения передает радостный аффект (Рисунок 38): тема канонической имитации «Яко всесильен» (т. 91–94) в виде пентахорда, а в последнем проведении у баса расширенная до септимы (т. 93–94), придает музыке торжественный, жизнеутверждающий тон.

91

Д. ны, я - ко все - си - лен, все - си - лен, я - ко все - си - лен, все - си - лен, все - си - лен.

А. ны, я - ко все - си - лен, все - си - лен, я - ко все - си - лен, все - си - лен, я - ко все - си - лен, все - си - лен.

Т. ны, я - ко все - си - лен, все - си - лен, я - ко все - си - лен, все - си - лен, я - ко все - си - лен.

Б. ны, я - ко все - си - лен, я - ко все - си - лен, все - си - лен, я - ко все - си - лен.

Рисунок 38. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 91–96

Тесное взаимодействие текста и музыки, благодаря применению риторических фигур, в частности, *catabasis*, рождает особую «живописность» и

образность в концерте «Егда поставятся престоли». Так, композитор использует нисходящий пентахорд в партиях альтов – один из «постоянных эпитетов»²³⁸ в жанре лирико-драматических концертов – на словах «и Бог на суде сядет» в условиях кантового склада. Строгое размеренное движение голосов в трехголосном ансамбле (т. 18–27, Рисунок 39) повторено с почти точным воспроизведением трехтакта «и Бог на суде» (т. 18–20, 23–25): здесь меняется только каденция. С точки зрения музыкальной риторики данное повторение напоминает также эмфатическую фигуру *palilogia* (греч. вновь сказанное – [точное] повторение темы на той же высоте, в том же голосе²³⁹), которая вместе с нисхождением усиливает почти зримый эффект картины предстоящего Страшного суда.

The image shows a musical score for three voices (A. I, A. II, T.) and basso continuo (Б.). The lyrics are: "и Бог на суде сядет, книги, и Бог на суде сядет." The score is in a three-part setting, with the alto parts (A. I and A. II) and tenor part (T.) showing a descending pentachord. The basso continuo part (Б.) is mostly silent. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 23. The lyrics are: "и Бог на суде сядет, книги, и Бог на суде сядет." The score shows a descending pentachord in the alto parts and a similar pattern in the tenor part. The basso continuo part is mostly silent.

Рисунок 39. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 18–27

В концертах, не связанных с темой Великого поста и написанных в мажоре, нисхождение также отмечено изобразительностью. Прямое отождествление

²³⁸ «Часто используемый, он нередко объединяется с тетрахордом...». Там же. С. 142.

²³⁹ Определение дано по списку музыкально-риторических фигур в книге: Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских Магнификатов XVII века): монография. Новосибирск, 2014. С. 320.

текста с музыкально-риторической фигурой *catabasis* представляет фрагмент концерта «Копиями прободен в ребра», где нисхождение на словах «гонитель низпаде» в теме секвенции, дополнено аналогичным направлением самой секвенции (Рисунок 40).

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves: А (верхний голос), Т. I (верхний тенор), Т. II (нижний тенор) и Б. (бас). В стave А мелодия движется вниз, что соответствует риторической фигуре *catabasis*. Слова под мелодией: Тем же уязвлено гонитель низпаде, гонитель низпаде, гонитель низпаде, гонитель низпаде, низпаде, при. В стave Б мелодия также движется вниз, что соответствует риторической фигуре *catabasis*. Слова под мелодией: [твое]го. Тем же уязвлено - нитель низпаде, гонитель, гонитель низпаде.

Рисунок 40. В. Титов. «Копиями прободен в ребра», т. 25–30

Противоположное направление – восхождение – является, с одной стороны, естественным элементом мелодического построения и часто не выходит за рамки коротких мотивов в объеме терции или кварты. Вместе с тем, некоторые виды восходящего развития по своему объему и образному наполнению отождествимы с упомянутой выше музыкально-риторической фигурой *anabasis*.

Такой пример представляет фрагмент в начале второго раздела концерта «В кимвалех устнами чистыми», где длительное нисхождение в каноне дисканта и баса (т. 38–39, «мусикийским же сердца органом») сменяется стремительным движением вверх (т. 40–41, Рисунок 41) на словах «доброгласною трубою, высокою мыслию», сначала у дисканта (в пределах октавы), затем у баса (достигая объема децимы). В партии верхнего голоса вершина мелодического амбитуса (gis^2), совпадает с ударным слогом в слове «выскокою» на сильной доле такта (т. 41). Эффект соответствия музыкального решения словесному содержанию также усиливается, благодаря звучанию ударного слога в лексеме «мыслию» на вершине восхождения у басов (*b*: т. 41).

Рисунок 41. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 40–41

Восхождением передан в данном сочинении и образ Богородицы (т. 43–44, Рисунок 42): в мелодической теме басов выделено слово «Чистыя» («Чистая») – одно из важных наименований Матери Божией. В трехголосном построении кантового характера оно повторено четыре раза, и три из них заключены в фигуру *anabasis* в объеме дуодецимы с ходом на терцию вверх (*E - Gis*, т. 42) в начале и украшением в виде кругообразного распева внутри поступенного подъема (т. 43). Нисходящий октавный скачок перед началом восхождения усиливает эффект последующего стремления вверх, словно становясь символом неземного, возвышенного образа Царицы Небесной.

Рисунок 42. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 42–45

В концертах праздничной сферы фигура *anabasis* применяется при передаче аффекта радости, торжества и часто возникает в условиях секвенции, что объединяет данный тип изложения материала с музыкально-риторической фигурой *gradatio* (лат. усиление)²⁴⁰.

Торжественный характер, связанный с прославлением Бога, сосредоточен в восходящей мелодии канонической секвенции из заключительного раздела

²⁴⁰ «Параллельное движение вверх и вниз в двухголосии; секвенционное движение; постепенные рост или повышение тесситуры, создающие усиление интенсивности звучания». Определения цит. по: Мальцева Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских Магнификатов XVII века). С. 319.

концерта «В кимвалех устнами чистыми» (т. 85–93, Рисунок 43). Ее изложение напоминает четвертую восходящую форму («восшествие четвертое»), приведенную в «Музыкальной грамматике» Н. Дилецкого. Сцепление таких же, как и в предыдущем примере, мотивов партий дисканта и баса, опирающихся на тетракорд, образует очень яркий *anabasis*, охватывающий диапазон в две с половиной октавы, выступающий как радостный гимн Творцу²⁴¹.

Рисунок 43. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 85–100

Это масштабное восходящее движение повторится в т. 105–111 (Рисунок 87) на той же высоте, снова в виде двухголосной канонической секвенции, но с участием всех партий, благодаря дублированию ведущих голосов в дециму (Д+Б) и терцию (А I+А II). Как и в концерте «Егда поставятся престолы» (Рисунок 39), такое «усиленное» возвращение сопоставимо с фигурой *palillogia* позволяет прозвучать воспеванию Божией славы еще более ярко и значительно.

Эффектным подъемом отмечен припев «радуйся» из концерта «Цвете неувядаемый» (Рисунок 44), представленный варьированным восходящим пентакордом (прием *variatio* [лат. разнообразие], основанный на варьировании):

²⁴¹ В европейской музыкальной риторике в эпоху барокко фигура «anabasis» имела несколько значений. Атанасиус Кирхер (1602–1680) в трактате «Musurgia universalis» писал: «Anabasis, или восхождение, – музыкальный оборот, с помощью которого мы изображаем возвышение, восхождение, а также вещи высокие и выдающиеся» (перевод Р. Насонова). Цит. по: *Майстер Х.* Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. М., 2013. С. 45.

При повторении первой строки (т. 10–16, Рисунок 46), Титов прибегает также к контрастной антитезе *catabasis* и *anabasis* в дуэте мужских голосов, противопоставив образное содержание двух синтагм текста.

Рисунок 46. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 10–16

Почти «зримо» с помощью «комплексного» интонационного оборота в распеве «влекущей» (т. 53–54, Рисунок 47) передано в этом сочинении изображение увлекающей в Судный день огненной реки.

Рисунок 47. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 51–56

К числу распространенных музыкально-риторических фигур в партесных концертах относится оборот *circulatio* [круг] ²⁴³ (Рисунок 48):

Рисунок 48. Фигура *circulatio* в анонимном концерте на 12 голосов

«Плачу и ридая»

В четырехголосных сочинениях Титова данная фигура в полном или сокращенном виде становится выразителем различных аффектов. Она используется композитором «изолированно», в виде отдельного распева, а также

²⁴³ *Circulatio* (греч. круговращение) – ряд звуков, образующих круговое или волнообразное движение. Определение дано по: Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских Магнификатов XVII века). С. 318.

часто комбинируется с восходящим и нисходящим движением, вплетаясь в продолжительные волнообразные мелодические линии. Во взаимосвязи с текстом этот оборот делает образность более рельефной, а также используется в декоративных целях. Например, аффект ликования передан фигурой круга в многочисленных повторениях распева «веселися» в композиции «Веселися и радуйся о Господе». Свойственная торжественным песнопениям кругообразная юбилейная шестнадцатых в канонической имитации дискантов (т. 1–2, Рисунок 6) подчеркивает радостный, характер слова и придает танцевальность мелодическому изложению.

Слово «веселие» подчеркнуто риторическим оборотом круга и в музыкальном воплощении шестого стиха 136 псалма («Прильпни язык мой гортани моему, аще не помяну тебе, аще не предложу Иерусалима, яко в начале веселия моего») в концерте «На реках Вавилонских» (т. 146, Рисунок 49).

The image shows a musical score for three voices: T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B. (Bass). The score is in 4/4 time and features a melodic line with a circular figure and a bass line with a similar circular figure. The lyrics are: [в на]ча - ле ве - се - ли - я, ве - се - ли - я, ве - се - ли - я мо - е - го. я - ко в на - ча - ле ве - се - ли - я, ве - се - ли - я мо - е - го.

Рисунок 49. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 145–148

Иное образное состояние, связанное с плачем плененных евреев, передает рассматриваемый оборот в построении «тамо седоном и плахом» (т. 14–21, трио А Т I Б) из данной композиции. Распевом *circulatio*, в объеме из восьми нот с терцовой дублировкой (А Т I, т. 15–17, Рисунок 50) выделено слово «седоном». Повторенное замкнутое вращение распева подчеркивает содержательный и эмоциональный смысл лексемы (безутешность состояния падшего Адама) и, в сочетании с мажорным ладом (С) сообщает коротким фразам повествовательный характер.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех голосов: А (Альто), Т. I (Тенор I) и Б (Бас). Музыка записана в нотном стане с нотами и ритмическими знаками. Под нотами даны русские слова: та-мо се до- - - хом, та-мо се до- - - хом и пла - - - ка - хом.

Рисунок 50. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 14–21

Объединенная с линией нисхождения и восхождения фигура *circulatio*, в стиле виватного канта, становится украшением слова «светиши» в обращении к Димитрию Солунскому («чудеса светиши мирови» – «чудесами ты светишь миру») в концерте «Мучениче страстотерпче» (т. 7–11, Рисунок 51).

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов: А (Альто), Т. I (Тенор I), Т. II (Тенор II) и Б (Бас). Музыка записана в нотном стане с нотами и ритмическими знаками. Под нотами даны русские слова: [Хри]стов, чу-де-сы све - ти - ши, све - ти - ши, чу-де-сы све - ти - ши ми-ро - ви я-ю-же солн-це, Чу-де-сы све - ти-ши, све - ти-ши ми-ро-ви, чу-де-сы све - ти-ши, све - ти-ши ми-ро - ви я-ю-же.

Рисунок 51. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 7–11

Мелодической изобразительностью наделена фигура «круга» в концерте «Светиши Отечеству». В повторенном каденционном обороте «и бури всяческия» (тт. 25, 32): благодаря кругообразному вращению почти буквально передано слово «буря» (Рисунок 52).

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух голосов: Т. I (Тенор I) и Т. II (Тенор II). Музыка записана в нотном стане с нотами и ритмическими знаками. Под нотами даны русские слова: [озлоб]ле - ни - я и бу - - - ри, и бу - ри вся - чес - ки - я, [озлоб]ле - ни - я и бу - - - ри, и бу - ри вся - чес - - - ки - я, [бу]ри вся, бу - - - ри вся - чес - - - ки - я.

Рисунок 52. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 25–27

В качестве финальной точки *circulatio* используется Титовым в заключительных каденциях сочинений, будучи трижды связанным со словом «помилуй» (Рисунки 53, 54, 55) и один раз со словом «Ангел» (Рисунок 56), как изящное украшение, как будто передающее легкое движение крыльев.

(205)

A. I
по - ми - луй мя

A. II
по - ми - луй мя

T.
по - ми - луй мя

B.
по - ми - луй мя

Рисунок 53. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 205–208

91

A.
[по]ми - луй нас, по - ми - луй нас

T. I
[по]ми - луй нас, по - ми - луй нас

T. II
по - ми - луй нас

B.
[по]ми - луй нас, по - ми - луй нас

Рисунок 54. В. Титов. «Сходяй Спас», т. 61–63

105

T. I
и по - ми - луй мя

T. II
и по - ми - луй мя

B. I
и по - ми - луй мя

B. II
и по - ми - луй мя

Рисунок 55. В. Титов «О коликих благ», т. 105–109

152

А. Ан - - - - - гел.

Т. Ан - - - - - гел.

Б. I [от Не]я Ан - - - - - гел.

Б. II Ан - - - - - гел.

Риунок 56. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 152–154.

В концертах праздничного характера встречаются также орнаментированные распевы (т. н. прием диминуирования), благодаря которым в сочинения проникают черты инструментального изложения, подчеркивающие выразительный характер отдельных лексем и вызывающие яркие образные ассоциации. Например, в концерте «Веселися и радуйся о Господе» характерное украшение динамично «расцветчивает» лексему «процветши» (Рисунок 57) в строке «процветши в себе новаго светильника», придавая ей особую торжественность²⁴⁴, а в композиции «В кимвалех устами чистыми» при помощи диминуирования передан инструментальный наигрыш двух труб (Рисунок 58).

34

Д.1 про - цвет - - - - - ши, про - цвет - ши, про -

Д.2 про - цвет - - - - - ши, про -

Б.1 по - де, про - цвет - - - - - ши

Б.2 Гос - по - де, про - цвет - - - - - ши

Рисунок 57. В. Титов. «Веселися и радуйся о Господе», т. 34–37

²⁴⁴ В данном случае в тексте поэтического источника использована одна из форм слова «процветение», означающего в церковнославянском языке «явление во всей славе» / См. «Процветение, я, с. ср. 1) состояние процветшаго. 2) Церк. Явление во всей славе. Предварившаго праздника днешній праздник болий является чудес процветеніемъ. Прол. Янв. 6» // Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный вторым отделением Императорской Академии Наук. СПб., 1847. Т. 3. С. 568.

Паузами в концерте «Егда поставятся престоли» выделено начало риторического вопроса «Кто стерпит страшного онаго изречения» (т. 148–154, Рисунок 62), изложенное в характере восклицания.

148

Т. Кто, кто, кто стер-пит страш-на-го, страш-на-го о-на-го из-ре-че-ни-я?

Б. Кто по-тер-пит страш-на-го о-на-го из-ре-че-ни-я?

Рисунок 62. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 148–154

В этом же сочинении в рефренах с текстом «о, кий страх тогда» из второго раздела, восклицание выражено с помощью синкопы на «пике» фразы, и постепенного подхода к ней (Рисунок 63). Особо выделенное слово «кий» у теноров на вершине мелодического амбитуса (g^1) подчеркивает напряжение и страх в момент последнего Божьего Суда.

41

Т. о, кий страх тог-да.

Б. [стра]се, о, кий страх тог-да.

Рисунок 63. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 41–44

С синкопой в концертах связываются не только восклицания. Важную роль синкопированный ритм играет в концерте «Иже на земли леганием», где он использован как ведущий, на протяжении целого раздела, связанного со строкой «вся плотская мудрования умертвил» (т. 16–32). В XVII веке словосочетание «плотская мудрования», воспринятое, очевидно, из посланий Апостола Павла (Рим. 8, 6–7)²⁴⁷, имело следующее значение: «плотское (плотное), телесное, земных вещей, мира сего прелестное мудрование – помыслы о земном, суетном»²⁴⁸. С христианской точки зрения плотское мудрование – «образ мыслей, возникший из состояния, в которое люди приведены падением, направляющий их

²⁴⁷ «Мудрование бо плотское – смерть есть. Мудрование плотское – вражда на Бога: закону бо Божию на покаряется, ниже бо может» / Послание к Римлянам святого апостола Павла. Глава 8. Ст. 6–7 // Деяния и послания святых апостолов с Апокалипсисом: на славянском и русском наречии – [Репринт. изд.]. М., 1992. С. 233.

²⁴⁸ Словарь русского языка XI–XVII вв. Выпуск 9 (М) / АН СССР. Институт русского языка. С. 295.

действовать на земле, как бы они ни были вечны на ней, возвеличивающий все тленное и временное, уничижающий Бога и все, относящееся в Богоугождению, отъемлющий у человеков спасение» (епископ Игнатий (Брянчанинов))²⁴⁹. В житии Варлаама Хутынского, как и в житиях многих святых, умерщвление страстей, в т. ч. страсти подчинения земной (человеческой), а не небесной Божественной мудрости является центральной темой. Возможно, особенное выделение в концерте Титова строки «вся плотская мудрования умертвил» связано с ее ключевым значением в монашеском подвиге преподобного. Подчеркивая этот смысловой аспект текста, Титов соотносит редко употребляемую, сложную ритмическую группу в сочетании с имитационной фактурой с «мудрованиями» музыкальной, человеческой мысли. Наиболее ярко таким образом в музыке выделено слово «мудрования» в центральном построении (т. 21–25, Рисунок 64), где в условиях канонической секвенции, построенной на обороте нисходящего пентахорда, за счет синкопы на разных долях такта между партиями хора образуются диссонантные «наложения» секунд и септим. Применение довольно неожиданного и резкого неблагозвучия вызывает ассоциации с двумя музыкально-риторическими фигурами: *catachresis* (греч. злоупотребление), означающей «различного рода неправильные употребления гармоний, в особенности диссонансов»²⁵⁰, и фигурой *mora* (греч. промежуток времени), т. е. – «разрешение диссонанса посредством синкопы; неправильное разрешение диссонанса, создающее ожидание»²⁵¹.

²⁴⁹ Игнатий (Брянчанинов), свт. О последовании Господу нашему Иисусу Христу / Святитель Игнатий (Брянчанинов). Аскетические опыты: в 2 томах. Т. 1. М., 2017. С. 10.

²⁵⁰ Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских Магнификатов XVII века). С. 318.

²⁵¹ Там же. С. 320.

Рисунок 64. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 21–26

Любопытно сравнить использование данного ритмического рисунка у Василия Титова с применением синкопы в четырехголосном концерте композитора середины XVII века Яна Календы²⁵² «Премудрости Наставниче».

Она присутствует в начале сочинения и связана с особым обращением к Творцу: «Премудрости Наставниче и смыслу Давче» (Рисунок 65). Здесь мы видим отождествление синкопированного ритма с мудростью Божией, в противоположность «плотскому мудрованию». Календа изящно использует его в обеих партиях на словах «и смыслу Давче»:

Рисунок 65. Я. Календа. Фрагмент концерта «Премудрости Наставниче»²⁵³

²⁵² Ян Календа (даты рождения и смерти неизвестны) – композитор Речи Посполитой, один из первых работал в партесном стиле в России. Известно, что в сер. 50-х – 60-х гг. XVII в. он служил в Москве при дворе Алексея Михайловича. Подробнее о нем и его концерте «Премудрости наставниче» см.: Герасимова И.В. «Ян Календа: партесное письмо композитора середины XVII века» // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Мат-лы международной науч. конф. Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М., 2016. С. 139–144.

²⁵³ Нотный пример приводится по: Герасимова И.В. Ян Календа: партесное письмо композитора середины XVII века. С. 140.

Добавим, что творчество Яна Календы пока остается мало изученным²⁵⁴, однако, без сомнения оно оказывало влияние на развитие партесного письма во второй половине XVII века, в т. ч. на стиль Василия Титова и Николая Дилецкого.

Таким образом, мелодические обороты, сопоставимые с музыкально-риторическими фигурами в творениях западноевропейских мастеров эпохи барокко, находят широкое применение в четырехголосных концертах Титова. Они представлены в творчестве мастера в многообразии вариантов и воплощают как конкретные словесные единицы (фигура «круга» на слове «буря», нисхождение на словосочетании «гонитель низпаде»), так и обобщенную образность текстовых источников. По-разному ведут себя одни и те же обороты в условиях праздничных и лирико-драматических сочинений, при этом особо выделяются восходящие и нисходящие линии. Не всегда оба типа движения строго поступенны (как и в образцах европейской барочной музыки). При общем контуре избранного направления мелодическая линия может быть изложена в виде секвенции, дополнена другими аффектными фигурами: распевами *circulatio* («круг»), *variatio* (колорирование, украшение) и др.), обогащена характерным ритмом (пунктирный ритм, ритм «восьмая и две шестнадцатых» и его «зеркальный вариант» и др.). Подобная связь фигур друг с другом, с одной стороны, отражает влияние западноевропейской барочной музыкальной культуры, в которой «музыкально-риторические фигуры встречаются по большей части не в изолированном виде, а в контексте с другими»²⁵⁵. С другой стороны, в гибком сочетании различных вариантов мелодического движения, в отдельных оборотах можно видеть связь с отечественными церковными распевами (в частности, с киевским).

²⁵⁴ До недавнего времени сочинения Календы были известны по коротким фрагментам, приведенным в разных редакциях «Мусикийской грамматики» Н. Дилецким. И. В. Герасимова указывает на «каталог нот Львовского братства 1697 года, где упоминалась “служба погребова Колядчина на голос. 8”», сохранившиеся рукописи партии баса из утраченных комплектов Литургии Иоанна Календы «“на двенадцать и шестнадцать” голосов под названием “Треумфальная. Творение Ивана Календы”», партии альты «из четырехголосных Сугубой ектении и концерта “О тебе радуется”». В настоящий момент к ним примыкают недавно открытые в рукописи Тих. 503 пять четырехголосных концертов, принадлежащих композитору (партия баса), в т. ч. концерт «Премудрости Наставниче» (недостающие партии этих сочинений обнаружены И. В. Герасимовой в полных и неполных комплектах партий в различных архивах). См. об этом там же. С. 134–135.

²⁵⁵ Х. Майстер. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. С. 45.

На фоне всех рассматриваемых фигур, роль нисходящих линий в концертах разной жанровой направленности оказывается весьма значительной. В целом можно охарактеризовать ее как ведущую, что на наш взгляд является одной из стилевых особенностей в творчестве композитора.

Особое внимание к отдельному слову, характерное для «малых форм» партесного стиля, воплощается как в применении характерных мелодических оборотов, так и в использовании особых ритмических групп (в частности, синкопы), которые могут играть ведущую роль на протяжении целого раздела формы.

Итак, четырехголосные сочинения Титова демонстрируют, с одной стороны, традиционное для композиторов партесного концерта соотношение содержания гимнографических источников с ладовой и мелодико-тематической организацией. С другой стороны, в них проявляется творческая индивидуальность мастера, своеобразие его авторского стиля. В ряду гармонических параметров они связаны с особым отношением к мажорному наклонению. Его преобладание среди четырехголосных композиций, в том числе по отношению к покаянным текстам Постной Триоди, свидетельствует о значительной роли мажора в творчестве Титова, его использовании для выражения как радостных, так и противоположных по настроению образов. Минор же избран лишь для небольшого числа композиций, исключительно в «прямом» соотношении с гимнографией Великого поста. В этом плане интересно отметить преобладание «печального» наклонения в Службах Божиих Титова, включающих покаянные строки, молитвенные прошения о помиловании, однако не обладающих сугубо драматическим содержанием. Из двенадцати Служб Титова (известных к 2012 году) восемь написаны в минорных тональностях, что, как отмечает Н. Ю. Плотникова, «можно считать стилистической чертой его гармонии»²⁵⁶. Таким образом, гармонический язык Титова отмечен достаточно свободным,

²⁵⁶ Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследование и публикация. С. 19.

творческим подходом с точки зрения ладотонального решения в воплощении словесного текста.

В тематической организации выразительной стилистической чертой музыки Титова является разноплановое применение типовых мелодических оборотов, их изобретательное соединение, в некоторых случаях – формирование тем, имеющих свой особый, неповторимый облик.

Глава 3

Четырехголосные концерты Василия Титова: вопросы формообразования

3.1 Принципы формообразования в концертах Титова

Основные фактурные формы

В основе формообразования в сочинениях партесного (концертного) стиля лежит принцип текстомузыкальных форм, свойственный произведениям, связанным с молитвословной прозой. Тексты богослужебной гимнографии содержат от одного до нескольких предложений, часто сложных, и могут получать дробное членение, благодаря смысловому делению на строки и отдельные синтагмы. В результате их музыкального оформления формируются текстомузыкальные построения различного объема, обладающие каденционной завершенностью. Последование этих построений, как правило, характеризуется сменой музыкально-тематического материала. Их объединение в крупном плане образует одночастную форму. В результате взаимодействия различных приемов изложения музыкального материала форма партесного концерта может быть сквозной, концертной.

Систематика форм в русско-украинском барочном концерте была предложена В. Н. Холоповой, которая выделила также происходящие от концертных и сквозных форм композиционные разновидности: «Сцепление двух и более концертных форм дает двойную, пятерную концертную форму. Концертная форма в качестве составного раздела композиции представляет собою микроконцертную форму. Возможно соединение концертной и сквозной форм, линейное и многоуровневое. Кроме того, благодаря нормативности в русско-украинском концерте барокко контрастных метрических смен, сопровождаемых и многими другими контрастами, в том числе темповыми, естественно здесь присутствие контрастно-составных форм. Наконец, и крупная трехчастность как

универсальный классический музыкальный принцип начинает действовать в организации форм барочных концертов (пример – концерт В. Титова “Рцы нам ныне” G-dur с расположением метров 2/2–3/2–2/2)»²⁵⁷.

Кроме одночастных форм (присущих собственно концертам), в партесном стиле получили развитие и циклические крупные формы – Служба Божия (литургия), Всенощное бдение, Вечерня, а также моножанровые²⁵⁸: Догматики, Стихиры Пасхи, последования ирмосов канона и др.

В творческом наследии Василия Титова встречаются как одночастные, так и оба вида циклических композиций²⁵⁹. Одночастные формы в сочинениях мастера В. В. Протопопов в своем исследовании подразделил на сквозные и рондообразные²⁶⁰.

В четырехголосных концертах Титова присутствуют следующие композиционные структуры: 1) формы с рефреном; 2) одночастные сквозные формы; 3) контрастно-составные; 4) моножанровый цикл («Стихиры Пасхи», который состоит из пяти одночастных композиций [стихир]). В настоящей главе мы рассмотрим эти принципы формообразования в четырехголосных сочинениях Титова на примере некоторых концертов.

Прежде перечислим основные критерии формообразования в одночастных формах:

1) работа со строками, отдельными синтагмами и более мелкими элементами словесного текста (лексемами); большое значение имеет использование текстовой повторности – одного из приемов расширения (по Дилецкому – «амплификации») композиции;

2) мелодико-тематическая организация: мотивная работа, интонационные связи и др.;

3) метроритмическая организация: единый или переменный метр (наиболее часто меняются и 3/1, иногда чередуются Φ и 3/2, уникальный пример

²⁵⁷ Холопова В. Н. Русско-украинский хоровой концерт... С. 309–310.

²⁵⁸ Эти жанры В. В. Протопопов относил к малым циклическим формам. См.: Протопопов В. В. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 380.

²⁵⁹ Виды циклических форм в творческом списке мастера приведены во Введении, см. с. 5 диссертации.

²⁶⁰ См.: Протопопов В. В. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 382.

использования десяти различных видов метра представлен в концерте «В кимвалех устнами чистыми»²⁶¹; смена метра определяет границы построений или разделов, сообщая форме контрастно-составной характер;

4) ладотональная организация: наличие каденций разной степени завершенности на основных ступенях лада или прочих, как свойственно модальной системе;

5) фактурное изложение: аккордовый склад, кантовое трехголосие, имитационное письмо. Все виды фактуры активно взаимодействуют и часто переходят один в другой.

В произведениях Титова перечисленные критерии формообразования активно взаимодействуют. В некоторых случаях это приводит к несовпадению граней действия метрической, фактурной, мелодико-тематической организации, поэтому форму таких сочинений отличает полиструктурность²⁶². Композиционная структура всех изученных четырехголосных концертов Титова с учетом строк текста, каденций, фактуры, тембровых смен, членения на построения и более крупные разделы, представлена в аналитических таблицах, помещенных в Приложении А (III).

Рассмотрим далее **основные фактурные формы.**

В сочинениях Титова комбинирование разных вариантов фактуры в определенной последовательности, с одной стороны, является результатом работы композитора с текстом в соотношении с приемом «диспозиции», описанном Н. Дилецким в главе «О диспозиции, то есть о разделении на части»²⁶³.

²⁶¹ Среди четырехголосных концертов Титова смену метра содержат 12 композиций: «Веселися и радуйся о Господе», «В кимвалех устнами чистыми», «Во месяц шестый», «Егда поставятся престолы», «На реках Вавилонских», «О како беззаконное сонмище», «Пастырская свирель», «Прообразуя воскресение Твое», «Светиши Отечеству», «Сходяй Спас», «Христе Боже наш, вольное распятие», «Цвете неувядаемый».

²⁶² О полиструктурности в партесном концерте пишет В. Н. Холопова. См.: Холопова В. Н. Русско-украинский хоровой концерт... С. 307.

²⁶³ «Взяв какой-либо текст для композиции, продумай, как его разделить: где будет концерт, то есть соревнование (“борение”) голоса с голосом, а где тутти (“все вкупе”). Например, взяв для композиции текст “Единородный Сын”, я распределяю так: “Единородный Сын” пусть будет концерт, “изволивый” – тутти, “воплотится” – концерт, “и приснодевы Марии”, “распятся” – концерт, “смертию смерть” – тутти, “Един сый” – концерт, “спрославляемый Отцу” – тутти, или один голос за другим, или все вместе, пусть будет по твоему желанию. Я предлагаю образец для твоего научения восьмиголосный, какой тебе послужит и для трехголосных, и для прочих существующих концертов, который видишь...» // Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 338–339. Далее в нотном примере демонстрируется воплощение синтагмы «спрославляемый Отцу» сначала в имитационном («один голос за другим»), затем в аккордовом («все вместе») изложении.

Он заключается в распределении словесных структур в композиции по принципу «концертного» (т. е. соревнования, («борения») голоса с голосом) и туттийного («все вкупе») изложения. С этой точки зрения смена фактуры связана с формированием контрастной смены разделов внутри композиции²⁶⁴.

С другой стороны, в выборе того или иного типа фактуры проявляется специфика изложения гимнографического текста, его образный характер, роль (место) в богослужении. В одних сочинениях в большей степени доминирует четырехголосный склад (аккордовый и имитационный), в других весьма значительна роль ансамблевого изложения. Так, преобладающее звучание четырехголосного состава мужского хора в «Стихирях Пасхи» в разных вариантах могло быть продиктовано особым торжественным и, вместе с тем, «соборным» характером Пасхальных стихир. Двух- и трехголосие появляется в данном сочинении крайне редко: в виде кратких имитационных антифонов, канонического изложения, и только в двух фрагментах близкого кантовому (тт. 63–64, 77).

Кратко охарактеризуем основные типы фактуры у Титова.

Аккордовый склад

В концертах Титова аккордовый склад применяется в разных разделах сочинений. В начальных построениях он связан со славословным или гимническим характером текста. Такими примерами (наряду со «Стихирами Пасхи») являются экспозиция концерта «Светиши Отечеству» (т. 1–8, Рисунок 100) и вступительная «Слава» в концерте «Прообразуя воскресение Твое» (т. 1–3, Рисунок 66). Отметим, что в них сформирован особый склад четырехголосия с элементами канта. В первом случае связь с кантом возникает, благодаря наличию параллельного движения в средних голосах («Светиши Отечеству»). Во втором, аккордовое изложение «перерождается» в кант: параллельное движение в верхних голосах ведется на фоне унисона (преимущественно октавного) двух басовых партий:

²⁶⁴ В «Музыкальной грамматике» термин «диспозиция» связан именно с музыкальным контрастом между частями.

1

Т. I
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

Т. II
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

Б. I
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

Б. II
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

Рисунок 66. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 1–3

Часто этот склад играет суммирующую роль: появляется в каденциях небольших построений, более крупных разделов, или становится кульминационным итогом всей формы. Так, в композиции «Цвете неувядаемый» он впервые звучит каденции первого раздела (т. 29–32), а далее только в третьем разделе (в трехтактных возгласах «радуйся» и заключительной каденции).

В концерте «Христе Боже наш, вольное распятие» туттийное звучание в последней части является кульминацией (Рисунок 67):

77

Д.
и вос - та - ни, и вос - та - ни и вос - та - ни, по - бо - ри, по - бо - ри бо - рю - ши - я ны,

А.
и вос - та - ни, и вос - та - ни и вос - та - ни, по - бо - ри, по - бо - ри бо - рю - ши - я ны,

Т.
и вос - та - ни, и вос - та - ни и вос - та - ни, по - бо - ри, по - бо - ри бо - рю - ши - я ны, я - мь все

Б.
и вос - та - ни, и вос - та - ни и вос - та - ни, по - бо - ри, по - бо - ри бо - рю - ши - я ны,

Рисунок 67. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 77–81

В некоторых концертах обращает на себя внимание связь аккордового склада с текстом, произносимым «от автора». В концерте «Во месяц шестый» два таких

построения передают слова Евангелиста, предваряющие прямую речь вошедшего к Марии Архангела Гавриила: во втором разделе – «И вшед к Ней Ангел рече» (т. 23–29, Рисунок 68); в шестом «И отвещав Ангел рече Ей» (т. 113–118, Рисунок 69).

Figure 68 shows a musical score for four voices: Alto (A), Tenor (T), Bass I (B. I), and Bass II (B. II). The music is in a 3/4 time signature. The lyrics are: «И вшед к Ней Ангел рече». The score consists of four staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics written below it.

Рисунок 68.

«Во месяц шестый», т. 23–26

Figure 69 shows a musical score for four voices: Alto (A), Tenor (T), Bass I (B. I), and Bass II (B. II). The music is in a 3/4 time signature. The lyrics are: «И отвещав Ангел». The score consists of four staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics written below it.

Рисунок 69.

«Во месяц шестый», т. 113–115

Кантовый склад

Кантовая фактура, как правило, связана с трехголосными построениями (трио). Наиболее типично движение параллельными терциями в верхних голосах с гармонической поддержкой баса (Рисунок 70):

Figure 70 shows a musical score for three voices: Alto (A), Tenor I (T. I), and Bass (B.). The music is in a 4/4 time signature. The lyrics are: «Му-чени-че стра-то-терп-че Хрис-тов, стра-то-терп-че Хрис-тов, стра-то-терп-че Хрис-тов.» The score consists of three staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics written below it.

Рисунок 70. В. Титов. «Мучениче стратотерпче», т. 1–7

1

Т. I О, о ко-ли-ких благ о - ка-ян-ный се - бе ли - ших,

Т. II

Б. I О ко - ли - ких благ о - ка - ян - ный се - бе ли - ших,

Б. II

О

Рисунок 73. В. Титов. «О коликих благ», т. 1–5

Еще один вид канта может формироваться в условиях имитаций. Например, в начале III раздела концерта «Прообразуя воскресение Твое» такую фактуру образует терцовое удвоение партии Т I в момент звучания респосты (т. 50–51, Рисунок 74):

48

Т. I [воз]шед. Те - бе же, Спа - - се, Те - бе же, Спас - - се,

Т. II [воз]шед. Те - бе же, Спа - - се,

Б. I [воз]шед. Те - бе же, Спа - - се,

Б. II [воз]шед. Те - бе же, Спа - - се,

Рисунок 74. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 48–51

Имитационное письмо

Полифонические приемы в четырехголосных концертах Титова разнообразны, связаны с различным количеством участвующих голосов (от двух до четырех). Часто применяются простые и канонические имитации (однотемные и двойные), бесконечные однотемные и двойные каноны, в том числе по типу *Stimmtausch*²⁶⁵, канонические секвенции, в том числе двойные.

²⁶⁵ Прием *Stimmtausch* («обмен голосов»), возникший на ранних этапах развития имитационных и канонических форм в Западной Европе (XI–XII вв.). Сущность этого приема в том, что «данное сочетание двух (или более) голосов точно повторяется, а составляющие его мелодии передаются из голоса в голос с таким расчетом, чтобы

Встречаются свободные, ритмические (см., например, концерты: «Иже на земли леганием», т. 11–13; «Цвете неувядаемый», т. 23–24), а также звуковысотные имитации, когда при сохранении мелодии темы меняется ритм (см., например, концерты: «Веселися и радуйся о Господе», т. 10–11, Д II+Б I–Д I; концерт «Иже на земли леганием», т. 42–43, Д–Б). Очень распространен прием удвоений, как пропосты, так и респосты. В ряде случаев применяются имитации на фоне органного пункта, в которых реализуется так называемое «дудальное правило», изложенное в «Музыкальной грамматике» Дилецкого, используемое Титовым наиболее часто: «Правило дудальное (выдержанных звуков – Вл. П[ротопопов]), по-гречески лирипициальное, это то, когда бас остается на своем основном тоне, прочие же голоса концертируют»²⁶⁶.

В музыкальном развитии различные варианты одного вида имитационного изложения могут следовать друг за другом: к примеру, каноническая секвенция может начинаться как секвенция I разряда и затем перейти в секвенцию II разряда (см. двухголосную секвенцию Б–Т II в концерте «Егда поставятся престоли», т. 163–166). В некоторых сочинениях композитор формирует построения с последовательностью различных полифонических форм (см. Рисунок 90), или основанные на повторении одного полифонического приема, но с разным музыкальным материалом (см., например, цепь нескольких двойных канонов в концерте «Седе Адам», т. 151–174).

В отдельных случаях, при кварто-квинтовом соотношении вступлений голосов, формируется фугато²⁶⁷: таковы экспозиция концерта «Копиями прободен в ребра» (т. 1–4, Рисунок 127) и заключительный раздел концерта «Егда поставятся престоли» (т. 127–129, Рисунок 79).

каждая мелодия побывала во всех голосах». См.: *Холопов Ю. Н.* Канон. Генезис и ранние этапы развития / Онлайн – библиотека Ю. Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (дата обращения: 11.03.2018).

²⁶⁶ *Дилецкий Н. П.* Идея грамматики музыкальной. С. 352. Этот прием используется и в двухголосных канонических имитациях, например, в концерте «В кимвалах устнами чистыми», такая имитация в приму в партиях альтов из первого раздела (т. 13–17) проводится на фоне органного пункта басов, позволяя каноническому изложению проявиться ярче и рельефнее (Рисунок 96). Неоднократно «дудальное» правило использовано в построениях с двухголосными бесконечными канонами, в том числе по типу *Stimmtausch* (Рисунок 80, также примеры в соответствующих графах таблицы в приложении).

²⁶⁷ Фугированным формам в концертах Титова посвящен раздел учебного пособия Н. Ю. Плотниковой. См.: *Плотникова Н. Ю.* Полифония Василия Титова. М., 2014. С. 106–124.

Основные типы полифонического письма, применяемые в четырехголосных концертах Титова, приведены в Приложении А (IV) в виде таблицы, где они расположены в определенной последовательности: от простого к сложному, от двухголосной простой имитации к четырехголосной канонической секвенции. В такой же последовательности мы представляем ниже некоторые нотные примеры с краткими комментариями.

Простые имитации

Простая двухголосная имитация встречается редко (см., например, имитацию начального мелодического оборота в партиях дисканта и баса, открывающую концерт «В кимвалех устнами чистыми», Рисунок 75), иногда применяются простые имитации с удвоением пропосты и респосты (Рисунок 102, «Светиши Отечеству», т. 20–22, А+Т II – Т I+Б).

Д. В ким - ва - лех, в ким - ва - лех - уст - на - ми чис - ты - ми,
Б. В ким - ва - лех - уст - на - ми чис - ты - ми,

Рисунок 75. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 1–2

В некоторых случаях имитационная фактура «перерождается» в кантовую, пропоста и респоста образуют параллельное движение на фоне гармонического баса (Рисунок 76), что является достаточно распространенным приемом в партесном концерте (см., например, начало концерта «Оцести мя, Спасе» Ф. Чекаловского, Рисунок 28 [Гл. 2]).

А. Ал - ли -
Т. I [аллилуйя], ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - - - - я, ал - ли - луй -
Т. II [аллилуйя], ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - - - - я, ал - ли - луй -
Б. [аллилуйя], ал - - - - ли - луй - - - - я, ал - ли - луй -

Рисунок 76. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 218–220

Значительно в концертах число двойных простых имитаций. Они встречаются преимущественно в сочинениях с удвоенным составом партий (Д I, Д II, Б I, Б II; Т I, Т II, Б I, Б II), где почти всегда излагаются в приму. Этот эффектный прием композитор использует в экспозиционных разделах формы с определенной закономерностью вступлений тембровых пар: начинают всегда первые голоса, например, Д I Б I – Д II Б II²⁶⁸. Так, двойной имитацией (Т I Б I – Т II Б II) открывается первый раздел концерта «Прообразуя воскресение Твое» (т. 9–11)²⁶⁹. Приведенный порядок вступлений чаще всего сохраняется и при появлении двойной имитации в других разделах композиций, но иногда очередность может меняться местами (см.: «Стихиры Пасхи», т. 46–48: Т II Б II – Т I Б I, Рисунок 117). Некоторые двойные имитации изложены антифонно, как, например, в экспозиции концерта «Седе Адам» (т. 1–6), в среднем разделе «Веселися и радуйся о Господе» (т. 89–92), или как в следующем построении из «Стихир Пасхи» (Рисунок 77):

The image shows a musical score for four voices: Tenor I (T. I), Tenor II (T. II), Bass I (B. I), and Bass II (B. II). The score is in 3/8 time and consists of three measures. The lyrics are: "О Пас - - - ха! Из - бав - ле - ни - е". The first two measures show the Tenors and Basses. In the first measure, the Tenors enter with a melodic line, and the Basses enter with a lower line. In the second measure, the Tenors continue their line, and the Basses continue theirs. In the third measure, the Tenors and Basses conclude their phrases. The score is marked with '106' at the beginning and 'A' and 'B' above the staves.

Рисунок 77. В. Титов. «Стихиры Пасхи», т. 106–108

Простая трехголосная имитация встречается в концертах реже (см. «Иже на земли леганием», т. 1–5, Рисунок 109), в т. ч. с удвоениями (см. «О како беззаконное сонмище», т. 18–21), с вариантными изменениями («Христе Боже наш, вольное распятие», т. 15–17).

²⁶⁸ При составлении партитур концертов, в которых начало имеет имитационное (или антифонное) изложение, этот принцип дает возможность правильно располагать на нотных станах однородные партии.

²⁶⁹ См. этот пример также в учебном пособии: *Н. Ю. Плотникова. Полифония Василия Титова. С. 21.*

Канонические имитации

Композитор чаще всего использует двухголосную каноническую имитацию. С участием только двух партий она встречается в концертах «В кимвалах устнами чистыми» (т. 38–39)²⁷⁰ и «Иже на земли леганием» (т. 25–27). В обоих случаях имитация дана у дуэта дисканта и баса в нижнюю дуодециму.

В ряде других композиций этот вид имитации дополняется удвоениями, в т. ч. свободными (см. Рисунок 78: канон у басов со свободными удвоениями) или проводится на фоне свободных голосов, в т. ч. на фоне так называемой «педали» (Рисунок 97).

The image shows a musical score for four voices: A (Alto), T (Tenor), B. I (Bass I), and B. II (Bass II). The score is in 4/4 time and features a canon between the two bass parts. The lyrics are: [взлев]ши, сму-ти-ся о сло-ве-си е-го, сму-ти-ся о. A dashed line indicates the melodic imitation between the two bass parts.

Рисунок 78. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 44–48

Четырехголосная каноническая имитация использована в трех сочинениях – концертах «Егда поставятся престолы» (т. 127–129, Рисунок 79), «Веселися и радуйся о Господе» (т. 34–37, см. Рисунок 57) и «Копиями прободен в ребра» (т. 1–5, Рисунок 127). В «Егда поставятся престолы» Титов создает вариант вступления имитирующих голосов в кварту (Д I–Д II–Т) и квинту (Б), что придает ей черты фугато (в т. 129 в партии альты начинается каноническая секвенция на новом мелодическом обороте).

²⁷⁰ Пример приведен там же. С. 25.

Рисунок 79. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 127–130

Бесконечные каноны

Бесконечные каноны – пожалуй, одно из наиболее распространенных явлений в партесном концерте: именно они, например, лидируют, наряду с каноническими секвенциями и каноническими имитациями, в числе упомянутых исследователями полифонических приемов (всего 26) в «Музыкальной грамматике» Дилецкого²⁷¹.

Бесконечные каноны появляются как двухголосные бесконечные каноны с обменом голосов (Stimmtausch, чаще в верхней паре голосов, Рисунок 80), с одним или двумя свободными голосами, а также как двойные каноны.

Рисунок 80. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 197–200

²⁷¹ На первом месте – канонические секвенции (52), на третьем – канонические имитации (24). См. перечень полифонических приемов в «Музыкальной грамматике» Дилецкого в статье Г. И. Лыжова и Е. О. Дмитриевой, посвященной контрапунктическим приемам в «Музыкальной грамматике» Дилецкого / *Лыжов Г. И., Дмитриева Е. О.* Виды контрапункта в «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Мат-лы международной науч. конф. Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М., 2016. С. 218–219.

Наиболее активно прием обмена голосов использован в «Стихирах Пасхи». Так, в первой стихире этот прием подчеркивает словосочетание «Пасха таинственная» в ряду наименований Праздника (т. 8–10). Во второй стихире бесконечный канон введен дважды: сначала как прием выделения слова, а именно, акцентируется лексема «красуйся» в строке «красуйся и радуйся, Иерусалиме...» (т. 42–43, Рисунок 81), затем в каденции этой стихире (т. 51–52) – как один из фактурных вариантов завершения раздела формы. В заключительном разделе пасхальных стихир обмен голосов с многократным повторением слова «возопиим» (т. 137–139), построенный на восходящих поступенных мотивах в объеме терции и квинты, эффектно подготавливает главное восклицание тропаря праздника – «Христос Воскресе из мертвых!». Следующий фрагмент демонстрирует бесконечный канон I разряда, на фоне двух свободных голосов (Б I, Б II), образующих унисон, в т. ч. октавный. Голоса меняются с кратким расстоянием в одну четверть. Тема канона представляет более редкий вариант использования движения по звукам трезвучия, в данном случае нисходящего. При возвращении пропосты меняется ритм начальной длительности.

Рисунок 81. В. Титов. «Стихиры Пасхи», т. 42–44

В примере ниже двухголосный бесконечный канон с образованием *Stimmtaush* звучит в партиях теноров (Рисунок 82):

А. Ал - ли - луй-я, ал - ли - луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй - я.

Т. I Ал-ли-луй - я, ал-ли-луй - я, ал ал-луй-я ал ли-луй-я, ал-ли - луй - я.

Т. II Ал-ли-луй - я, ал-ли-луй - я, ал-ли-луй-я, ал - ли - луй - я.

Б. Ал-ли-луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли-луй-я, ал - ли-луй-я, ал-ли - луй - я.

Рисунок 82. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 55–59

Двойные каноны и двойные бесконечные каноны²⁷²

Двойные каноны и двойные бесконечные каноны представлены в четырехголосных сочинениях Титова с парным составом голосов (Д I, Д II, Б I, Б II или Т I, Т II, Б I, Б II). В двойных бесконечных канонах так же реализуется одна из разновидностей «хорального правила» Н. Дилецкого: каноническая имитация в верхних голосах присоединяется к «базовому» бесконечному канону в партиях басов, в т. ч. в виде такого же бесконечного канона. Подобно двойным имитациям, в пропосте и респосте объединяются чаще всего пары первых и вторых голосов.

Эти виды полифонического изложения неоднократно применены в «Стихирях Пасхи» (4 раза), концертах «Веселися и радуйся о Господе» (учитывая повторы – 10 раз) и «Седе Адам» (с учетом повторов 12 раз). В представленном далее примере (Рисунок 83) изящный «наигрыш» шестнадцатых в мелодических оборотах темы дискантов (т. 28–30) и басов (т. 30–32) придает построению из двойных бесконечных канонов оживленный, ликующий характер.

²⁷² «Правило канона (“хоральное правило”), то есть, когда идет мотивом (“статья за статью”), один другого имитируя (“наследующе”), пример чему будет для двух басов: [...]. Прочие голоса к первому и второму сам приложишь. Однако помни, что это правило должно быть в трехголосном, пятиголосном, и шестиголосном, и семиголосном, и четырехголосном пении, образец чего тебе предлагаю [...]» / *Дилецкий Н. П.* Идея грамматики мусикийской. С. 351.

звена), с удвоением несовершенными консонансами (Д I + Б – А I + А II): пропоста удваивается в дециму, рипоста в терцию²⁷³ (Рисунок 87).

Рисунок 87. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 105–111

Трехголосные канонические секвенции встречаются как краткие (от одного до двух звеньев), так и весьма продолжительные с образованием дублировок (концерт «Светиши отечеству», т. 46–50, Рисунок 105). Ниже представлена трехголосная каноническая секвенция II разряда (Б – А – Т), $Iv = -11$. Ее применение в последнем разделе концерта «Иже на земли леганием» развивает и усиливает молитвенное прошение в заключении тропаря (Рисунок 88).

²⁷³ См. также пример секвенции из концерта «Светиши Отечеству», т. 13–17 (рис. 104).

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов: Д. (Действующий), А. (Альтист), Т. (Тенор), Б. (Бас). Музыка записана на нотных станах с соответствующими лирическими надписями. В начале фрагмента (такт 53) все голоса начинают с одинакового мелодического мотива. В дальнейшем голоса движутся канонически, с заданным интервалом. Лирические надписи: Д. [ду]шам на-шим, Хри-ста Бо-га мо-ли, мо-ли; А. [ду]шам на-шим, Хри-ста Бо-га, Хри-ста Бо-га мо-ли, Хри-ста Бо-га мо-ли, мо-ли, мо-ли спа-сти-ся ду-шам на-шим; Т. [ду]шам на-шим, Хри-ста Бо-га мо-ли, Бо-га мо-ли, Хри-ста Бо-га мо-ли спа-сти-ся ду-шам на-шим; Б. [ду]шам на-шим, Хри-ста Бо-га, Хри-ста Бо-га мо-ли, Хри-ста Бо-га, Хри-ста Бо-га мо-ли, Хри-ста Бо-га, Хри-ста Бо-га мо-ли спа-сти-ся.

Рисунок 88. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 53–58

В концерте «Прообразуя воскресение Твое» создана единственная четырехголосная каноническая секвенция I разряда, в которой композитор применил четверной контрапункт, она особо выделяет словосочетание «Фаворская гора» (т. 55–62, Рисунок 89). Это выражается и в прямом нисходящем порядке вступления голосов (каждое звено словно «спускается с вершины горы»), и в перемещении звеньев: сначала секвенция развивается как восходящая, первое звено звучит квинтой выше (т. 57–59), затем, как нисходящая: второе звено звучит секундой ниже первого (т. 59–61). В яркой, эффектной секвенции присутствуют удвоения, которые упрощают технику изложения: ее последний, четвертый отдел в пропесте совпадает с самым первым отделом в октаву.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов: Т. I (Тенор I), Г. II (Альтист II), Б. I (Бас I), Б. II (Бас II). Музыка записана на нотных станах с соответствующими лирическими надписями. В начале фрагмента (такт 55) все голоса начинают с одинакового мелодического мотива. В дальнейшем голоса движутся канонически, с заданным интервалом. Лирические надписи: Т. I Фа-вор-ска-я го-ра, Фа-вор-ска-я го-ра; Г. II Фа-вор-ска-я го-ра, Фа-вор-ска-я го-ра; Б. I Фа-вор-ска-я го-ра, Фа-вор-ска-я го-ра; Б. II [прообразуе]му Фа-вор-ска-я го-ра, Фа-вор-ска-я го-ра.

59

Фа-вор-ска-я го-ра, го-ра све-том

ра, Фа-вор-ска-я го-ра, го-ра све-том

ра, Фа-вор-ска-я го-ра све-том

го-ра, Фа-вор-ска-я го-ра све-том,

Рисунок 89. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 55–62

Последование различных видов имитационного изложения

Прием, весьма распространенный в сочинениях Титова, представлен в четырехголосных композициях многовариантно. Часто обновленный материал каждой последующей имитации накладывается на окончание предыдущей, что создает непрерывность развития музыкальной ткани, расширение ее масштабов. В качестве примера приведем один из эффектных фрагментов концерта «Веселися и радуйся о Господе», где такого рода полифонизация применена неоднократно и передает аффект ликования (Рисунок 90). Двойная имитация (т. 89–91) сменяется краткой канонической имитацией в партиях дискантов в приму, с расстоянием в полтакта, поддерживаемой самостоятельным мелодическим оборотом у первого баса (т. 92–93). Следом за ней звучит двойной бесконечный канон (т. 93–95) типа *Stimmtausch*. (См. также следующие друг за другом полифонизированные построения в этой композиции в тт. 14–21, 21–28, 28–34 и др.).

текстомузыкальную форму, которая основана на чередовании повторяющейся хоровой или же инструментальной темы (рефрена, ригурнеля) с вокальными строфами. К специфическим ее чертам относится противопоставление тутти в повторяющейся части и соло или ансамбля в строфах либо контраст инструментального и вокального исполнения. Нередко это сопровождается также контрастом метрики: в рефренах – совершенной, в строфах – несовершенной»²⁷⁴. Особенности русского партесного концерта а саррелла вызывают к жизни новые средства для выражения контраста, новые виды форм с рефреном.

Рондообразность в партесном концерте рассматривалась в работах Н. А. Герасимовой-Персидской²⁷⁵, В. Н. Холоповой²⁷⁶. В. В. Протопопов в монографии «Музыкальное творчество Василия Титова: к проблеме партесного стиля» весьма сжато охарактеризовал рефренные формы на примере многохорных сочинений Титова – восьмиголосных догматиков «Безвестная Дево», «Всемирную славу», двенадцатиголосного концерта «Всем скорбящим радости»²⁷⁷. Исследователь писал: «Формы рефренного типа существовали и до Титова. Примером тому является концерт неизвестного автора «Кто ны разлучит»²⁷⁸ [...] Здесь мы видим рондообразную форму, где рефрен поставлен в особые условия (свой метр, своя фактура и свой текст) и тем самым отделяется от основных частей композиции»²⁷⁹. Анализируя догматик «Безвестная Дево» и концерт «Всем скорбящим радости» он приходит к особой роли рефрена в

²⁷⁴ Катунян М. И. Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Сборник трудов. Вып. 132 / Сост.: Э. А. Стручалина. М., 1994. С. 71.

²⁷⁵ В монографии «Партесный концерт в истории музыкальной культуры» исследовательницей раскрывается рондообразность в концерте «С нами Бог». См. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. С. 114–115.

²⁷⁶ В. Н. Холопова пишет о закономерности в концертной форме терминов «ригурнель» и «эпизод»: «При фактурных чередованиях в форме ригурнель излагается тутти, которое может быть предварено каким-либо оттеняющим звучанием (двухголосие в «Рцы нам ныне» Титова) или быть в первых тактах неполным («златокованную трубу» Титова). При метрических чередованиях ригурнель имеет в большинстве случаев «сигмовый» размер (2/2, 4/4), но в отдельных концертах – «пропорциональный» (трехдольный), например, в концерте Ф. Редрикова «Господь, просвещение мое». См. Холопова В. Н. Русско-украинский хоровой концерт... С. 310.

²⁷⁷ Протопопов В. В. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля... С. 384–386.

²⁷⁸ Концерт опубликован в пятиголосном варианте в хрестоматии Н. Д. Успенского. См.: Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII века: Хрестоматия / Составление и исследование Н. Д. Успенского. Л., 1976. С. 97–108. В 12-ти голосном варианте, как концерт неизвестного композитора, в сборнике: Василий Титов и русское барокко: Избранные хоровые произведения. С. 155–188.

²⁷⁹ Там же. С. 386.

сочинениях мастера: «Рондообразная форма трактуется Титовым по-своему, как элемент, необходимый для вникания в художественный образ. Она обнаруживается в лирических произведениях, преподносимых в задушевных, даже интимных тонах – тут внешнего сопоставления нельзя было и ожидать»²⁸⁰. Известно, что этот принцип применяли и другие композиторы партесного стиля. Назовем, например, четырехголосные концерты Михаилу Архангелу Николаю Дилецкого: «О, сладкий свете», «Чиноподательник вышним силам»²⁸¹.

Принцип рефренности использован в десяти из двадцати четырехголосных концертов Титова, что позволяет говорить о его существенной роли в творчестве композитора. Все виды реализации формы с рефреном тесно связаны с текстом, чаще всего в роли рефрена выступает первая строка концерта. Композитор создает рефрены, внося изменения в текстовый источник, но один и тот же композиционный принцип находит в его сочинениях разнообразное претворение: рефрен может быть текстомузыкальным («Цвете неувядаемый», «Егда поставятся престоли»), текстовым («В кимвалех устнами чистыми», «Сей есть образ Сына Божия», «Христе Боже наш, вольное распятие»), в некоторых сочинениях Титов создает «комплекс» рефренов, формируя полирефренную конструкцию («О како беззаконное сонмище»). Данный принцип используется, как правило, в одном («Прообразуя воскресение Твое») или двух начальных разделах, охватывая при этом большую часть композиции («Веселися и радуйся», «В кимвалех устнами чистыми», «Цвете неувядаемый»), или в центральной части формы («О како беззаконное сонмище», «Седе Адам», «О коликих благ»).

Некоторые виды рефренных форм в изученных концертах мы рассмотрим на примере нескольких сочинений. Два из них – «Цвете неувядаемый», «В кимвалех устнами чистыми» – представляют различное воплощение светлой, праздничной образной сферы. Один концерт – «О како беззаконное сонмище» – принадлежит к жанру лирико-драматических композиций.

²⁸⁰ Там же.

²⁸¹ Композиционные особенности этих сочинений рассмотрены в статье: *Плотникова Н. Ю.* Концерты Николая Дилецкого Михаилу Архангелу: вопросы композиции в партесном стиле // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 33. С. 77–96.

В концерте «Цвете неувядаемый»²⁸² (для двух дискантов, тенора и баса) использован текст тропаря первой песни Благодарственного канона Пресвятой Богородице. Он состоит из обращения «Цвете неувядаемый» и трех предложений с началом «радуйся»:

Цвете неувядаемый,
радуйся, Едина прозябшая Яблоко Благовонное;
радуйся, рождшая благоухание Единого Царя,
радуйся, Неискусобрачная, миру спасение²⁸³.

Данный тропарь получил музыкальное воплощение в достаточно развернутой (82 такта) композиции. На протяжении двух разделов концерта рефреном является начальное построение «Цвете неувядаемый» (Глава 2, рис. 9), оно прозвучит в целом 8 раз, всегда у дуэта мужских голосов (Т и Б), чередуясь с музыкальным материалом эпизодов.

Чтобы понять логику работы композитора со строками тропаря, представим сначала текст первого раздела концерта с учетом повторов рефрена (обозначим его **R** и выделим жирным шрифтом), но без учета повторов слов и словосочетаний в эпизодах:

R Цвете неувядаемый,
а радуйся, Едина прозябшая,
R Цвете неувядаемый,
а радуйся, Едина прозябшая,
R Цвете неувядаемый,
b радуйся,
R Цвете неувядаемый,
b радуйся,

²⁸² Публикацию концерта и его подробный анализ см. в статье: *Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю.* Концерт Василия Титова «Цвете неувядаемый»: особенности композиции и хорового письма // Музыкальная археология – 2015: Сб. статей (Мат-лы научно-практической конф. «Звучащий мир Древней Руси», 19–21 ноября 2014 г.). 2017. С. 187–208.

²⁸³ «Радуйся, Розу неувядающую одна произрастившая! Радуйся, Яблоко Благовонное родившая, благоухание Единого Царя; радуйся, брака не познавшая, миру спасение». Перевод: еп. Амвросий (Тимрот). URL: <https://azbyka.ru/bogosluzhenie/kanon-blagodarstvennyj-s-akafistom-presvyatoj-bogorodicze/> (дата обращения: 11.05.2020).

с радуйся, едина прозябшая Яблоко Благовонное.

Таким образом, складывается форма с рефреном, где первые две строки повторяются (R a R a), затем следует дробление (R b R b), и завершается все суммированием, в котором, наконец, появляется вся первая строка текста (с). Музыкальный же материал концерта не имеет точных повторов в эпизодах (кроме третьего), он постоянно обновляется, что схематично выглядит так:

R a R b R c R c d

И рефрен, и каждый из эпизодов (кроме третьего), завершается автентической каденцией, это четко маркирует границы разделов, способствует ясности формы: первая часть концерта (32 такта) делится на два равных по величине раздела (16+16) с кульминацией строго в третьей четверти формы, в точке золотого сечения.

Вторая часть построена точно по такой же схеме, однако некоторые детали меняются. В тексте в основном повторяется первая половина второй строки, а также присутствует дробление, связанное с кратким эпизодом «радуйся»:

R **Цвете неувядаемый,**
 d радуйся, рождшая благоухание,
 R **Цвете неувядаемый,**
 d радуйся, рождшая благоухание,
 R **Цвете неувядаемый,**
 b радуйся,
 R **Цвете неувядаемый,**
 b радуйся,
 d радуйся, рождшая благоухание.

Но музыкальное развитие продолжается, эпизоды получают новый музыкальный материал: R e R f R g R g h. Эти два раздела имеют другие пропорции (11 + 18 тактов), однако кульминационная зона опять приходится на точку золотого сечения и второй части, и всего концерта в целом (т. 49–50). Несмотря на тематическое обновление эпизодов, вторая часть воспринимается как вариант (своеобразный варьированный куплет) первой, во-первых, благодаря

общему с первой частью рефрену, во-вторых, вследствие сходной внутренней организации.

Третья часть концерта (такты 62–82) основана на трех строках:

Радуйся, Единого Царя,
Радуйся, Неискусобрачная,
Радуйся, миру спасение.

Как видим, в ней нет главного рефрена всего концерта, но появляется новый и текстовый, и музыкальный рефрен «радуйся» в четырехголосном аккордовом изложении (Рисунок 91):

The image shows a musical score for the phrase 'радуйся' (rejoice) in four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) across three measures (62, 63, 64). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. Each voice part has the lyrics 'ра - дуй - ся,' written below the notes. The melody is simple and repetitive, with the same rhythmic pattern in each voice part.

Рисунок 91. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 62–64

Таким образом, рондообразность в данном концерте является добавочным композиционным принципом, который в первой части позволяет рельефно противопоставить первые слова тропаря «Цвете неувядаемый» строкам, начинающимся с припева «радуйся», а во второй части – отделить возглас «радуйся» от продолжения строки.

Обратимся теперь к концерту «О како беззаконное сонмище» (для альты, первого, второго теноров и баса), гимнографической основой которого является стихира 6 гласа вечерни Великой Пятницы. Приведем текст стихир:

1. О како беззаконное сонмище, /
2. Царя Славы осуди на смерть, /
3. не устыдევся благодеяния, /
4. яже воспоминая предутверждаше, глаголя к ним: /

5. людие Мои, что сотворих вам? /
6. Не чудес ли исполних Иудею? /
7. Не мертвецы ли воскресих едином словом? /
8. Не всякую ли болезнь исцелих и недуг? /
9. Что убо Ми воздаете? /
10. Вскую не помните Мя? /
11. За исцеления раны Мне наложисте /
12. за живот умерщвляюще, /
13. вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля, /
14. яко беззаконна, Законодавца, /
15. яко осужденна, всех Царя. /
16. Долготерпеливе Господи, слава Тебе.

Концертная композиция, созданная Титовым, весьма объемна, охватывает 165 тактов. Форма концерта складывается из четырех разделов, которые представлены в таблице 9 с учетом распределения строк стихир и имеющих повторений текста в концерте (строки и словосочетания, связанные с рефренами, выделены жирным шрифтом)²⁸⁴.

Таблица 9 – Форма концерта «О како беззаконное сонмище»

Раздел (в тактах)	Строки стихир	Текст концерта
I 25 т. (тт. 1–25)	1. О како беззаконное сонмище, / 2. Царя твари осуди на смерть, / 3. не устыдися благодеяния, / 4. яже воспоминая предутверждаше, глаголя к ним: /	О, о како беззаконное сонмище Царя славы, Царя славы осуди на смерть, не устыдися благодеяния, яже воспоминая, яже воспоминая, предутверждаше, предутверждаше, предутверждаше, глаголя к ним, предутверждаше, глаголя к ним:

²⁸⁴ В тексте стихир, приведенном по одному из современных изданий Постной Триоди (Триодь постная. М.: Правило веры, 2016. С. 461), есть разночтение с текстом концерта Титова, а именно в словосочетаниях «Царя твари» (Триодь) – «Царя Славы» (Титов). Другие изменения отдельных лексем в отдельных рукописях с партиями этого сочинения приведены в Приложении А I. С. 212.

<p>II 46 т. (тт. 26–72)</p>	<p>5. людие Мои, что сотворих вам? / 6. Не чудес ли исполних Иудею? / 7. Не мертвецы ли воскресих едином словом? / 8. Не всякую ли болезнь исцелих и недуг? / 9. Что убо Ми воздаете? / 10. Вскую не помните Мя?</p>	<p>людие Мои, людие Мои, что сотворих вам? Не чудес ли исполних Иудею? людие Мои, людие Мои, что сотворих вам? Не мертвецы ли воскресих едином словом? людие Мои, людие Мои, что сотворих вам? Не всякую ли болезнь исцелих и недуг? людие Мои, людие Мои, что сотворих вам? Что убо, что убо Ми воздаете? Что убо Ми воздаете? Вскую не помните Мя?</p>		
<p>III 69 т. (тт. 73–141)</p>	<p>11. За исцеления раны Мне наложисте, / 12. за живот умерщвляюще, / 13. вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля: / 14. яко беззаконна, Законодавца: / 15. яко осужденна, всех Царя. /</p>	<p>т. 73 – 89</p> <p>5. Людие Мои, что сотворих вам?</p> <p>9. Что убо Ми воздаете?</p> <p>6. Не чудес ли исполних Иудею?</p> <p>10. Вскую не помните Мя?</p> <p>11. За исцеления раны Мне наложисте,</p>	<p>т. 80 – 110</p> <p>5. Людие Мои, что сотворих вам?</p> <p>9. Что убо Ми воздаете?</p> <p>7. Не мертвецы ли воскресих едином словом?</p> <p>10. Вскую не помните Мя?</p> <p>12. за живот умерщвляюще, вешающе на древе.</p>	<p>т. 111 – 141</p> <p>5. Людие Мои, что сотворих вам?</p> <p>9. Что убо Ми воздаете?</p> <p>8. Не всякую ли болезнь исцелих и недуг?</p> <p>10. Вскую не помните Мя?</p> <p>13. вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля: вешающе на древе 14. яко беззаконна, Законодавца: вешающе на древе 15. яко осужденна, всех Царя.</p>
<p>IV 24 т. (тт. 142–165)</p>	<p>16. Долготерпеливе Господи, слава Тебе.</p>	<p>Долготерпеливе Господи, слава Тебе, (долготерпеливе Господи, Господи), (Господи, слава Тебе), (Господи, слава тебе), (долготерпеливе Господи, слава Тебе), (Господи, слава Тебе).</p>		

Вся прямая речь Спасителя находит воплощение в двух центральных разделах формы. Вопросы Спасителя становятся рефренами: «Людие мои, что сотворих вам?», «Что убо мне воздаете?», «Вскую не помните меня?». Во втором разделе (т. 26–72) один рефрен, а именно «Людие мои, что сотворих вам?» (Рисунок 92):

26

А. Не чу - дес

Т. I лю - ди - е Мо - и, лю - ди - е Мо - и, что сот - во - рих вам?

Т. II Не чу -

Б. лю - - - ди - е, лю - ди - е Мо - и, что сот - во - рих вам? Не

Рис. 92. В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 26–30

Рефрен повторяется 4 раза, всегда в дуэте первого тенора и баса. Его характерной особенностью является повтор фразы в секвенции. Вслед за рефреном следуют построения, выполняющие роль эпизодов. Первые три основаны на риторических вопросах, а последний содержит два новых вопроса: «Что убо ми воздаете? Вскую не помните мя?», которые далее также станут рефренами. Таким образом, достигается смысловое и интонационное сцепление разделов.

В третьем разделе концерта (т. 73–141) текстовый рефрен второго раздела сохраняется, но получает новое музыкальное оформление, в трехдольном метре (Рисунок 93):

73

А. Лю - ди - е Мо - и, что сот - во - рих вам?

Т. I Лю - ди - е Мо - и, что сот - во - рих вам?

Т. II Лю - ди - е Мо - и, что сот - во - рих вам?

Б. Лю - ди - е Мо - и, что сот - во - рих вам?

Рис. 93. В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 73–76

Кроме того, появляется дополнительный, второй рефрен «Что убо Ми воздаете?» (дуэт альты и баса), представляющий собой вариант эпизода в т. 64–66. За ним следуют строки с тремя риторическими вопросами, но уже основанные на ином тематическом материале. Введение третьего рефрена, с вопросом «Вскую не помните меня?» еще более усложняет структуру раздела, этот вопрос повторяется в целом три раза. Эпизодами здесь будут являться повествовательные строки 12–15: «За исцеления раны Мне наложите, за живот умерщвляюще, вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля: яко беззаконна, Законодавца: яко осужденна, всех Царя». Такая сложная текстовая композиция дополняется многочисленными музыкальными связями.

В целом каждое из трех построений этого раздела складывается из пяти строк, которое схематически можно обозначить так (Таблица 10):

Таблица 10 – Построения с учетом строк в концерте
«О како беззаконное сонмище»

Построения	т. 73 – 89	т. 80 – 110	т. 111 – 141
Рефрен	R 1 (строка 5) R 2 (строка 9)	R 1 (строка 5) R 2 (строка 9)	R 1 (строка 5) R 2 (строка 9)
Эпизод	Строка 6	Строка 7	Строка 8
Рефрен	R 3 (строка 10)	R 3 (строка 10)	R 3 (строка 10)
Эпизод	Строка 11	Строка 12	Строки 13–15

Связующее значение приобретает преобладающая музыкальная повторность рефренных построений, что способствует особому выделению и усилению вопросительной и повествовательной речи Спасителя. Кроме того, строки 13–15 представляют форму с рефреном на микроуровне, возникающую вследствие повторения словосочетания «вешающе на древе» в начале 13–15-й строк. С музыкальной точки зрения здесь повторяются три строки с небольшим варьированием окончаний, исполняемых всем хоровым составом, которые подчеркивают смысловой контраст завершающих слов и словосочетаний:

«вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля:

яко беззаконна, Законодавца:

яко осужденна, всех Царя».

Подчеркнутые слова излагаются в четырехголосном аккордовом складе, начальные словосочетания – в кантовой фактуре. Композитор не оставляет без внимания ни одного слова, ни одной особенности текста, дополняя текстовую форму новыми структурными связями. Таким образом, форма с рефреном применена Титовым на макро- и микроуровнях. Данный принцип формообразования играет важную драматургическую роль, позволяя композитору максимально ярко раскрыть содержание главного повествовательного раздела стихир.

Следующий концерт «В кимвалех устнами чистыми» (125 тактов) [для дисканта, первого, второго альтов и баса] – написан на текст второго тропаря 7-й песни канона Успению Пресвятой Богородицы, состоящего из пяти строк²⁸⁵:

1. В кимвалех – устнами чистыми, мусикийски же – сердца органом,/
2. доброгласною трубою – высокою мыслию,/
3. Девыя и Чистыя в нарочитый избранный день преставления,/
4. детельными плещуце руками вопием:/
5. препрославленный отец наших Боже, благословен еси²⁸⁶.

Рондообразность в концерте создана с помощью словесной повторности: первую фразу тропаря «В кимвалех – устнами чистыми» композитор использует в качестве текстового рефрена в первом и втором разделах формы. В общей сложности он звучит в концерте шесть раз, и каждое проведение представляет новый музыкальный материал, сопровождающийся сменой метра, фактурного изложения. Рефренные построения имеют различный объем (от двух до семи тактов). Объединяющим фактором выступает их тембровая организация: четыре раза текстовый рефрен исполняется двухголосным ансамблем в составе дисканта

²⁸⁵ Деление на строки по изданию: Минея. Август. М., 2002. Ч. 2. С. 45.

²⁸⁶ М. Скабалланович предлагает следующий перевод тропаря, в соответствии с опубликованным в минеях, используемых в современной богослужбной практике: «На кимвалах чистых уст, музыкою светлого сердца, благозвучною трубою возвышенного размышления в знаменательный избранный день преставления Девы и Чистой, рукоплеща деятельными руками, будем восклицать: благословен, Ты, препрославленный Боже отец и наш» // Рождество Богородицы. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Успение Пресвятой Богородицы. Под ред. М. Скабаллановича. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. С. 53–54. В тексте рукописи, который мы приводим, есть отличия от богослужбного текста в современных изданиях, связанные с обращением композитора к дореформенным источникам, они представлены в приложении А I. С. 210.

и баса и дважды в туттийном, аккордовом изложении. В Таблице 11 представлены все построения, основанные на текстовом рефрене (далее в соответствующие фрагменты концерта обозначены буквами R 1, R 2 и т. д.).

Таблица 11 – Построения с текстовым рефреном в концерте

«В кимвалех устнами чистыми»

Построения с текстовым рефреном (R) (такты)	Текст	Размер	Фактура	Тембровый состав
R1 т. 1–2	в кимвалех, в кимвалех – устнами чистыми,	6/4	простая имитация	Д Б
R2 т. 7–12	в кимвалех – устнами чистыми, устнами чистыми,	3/4	кантовая	Д Б
R3 т. 23–25	в кимвалех – устнами чистыми, в кимвалех – устнами чистыми,	6/8	кантовая	Д Б
R4 т. 31–37	в кимвалех – устнами чистыми, в кимвалех – устнами чистыми,	3/1	аккордовый склад	Д А I А II Б
R5 т. 52–54	в кимвалех – устнами, устнами чистыми, в кимвалех – устнами, устнами чистыми,	9/8	кантовая	Д Б
R6 т. 61–67	в кимвалех – устнами чистыми, в кимвалех – устнами чистыми	3/2	аккордовый склад	Д А I А II Б

В двухголосных изложениях рефрена композитор обращается к различным типам фактуры, при этом всем рефренным построениям присущи черты инструментальности.

Первое проведение рефрена, открывающее концерт, изложено в условиях простой имитации в октаву, она звучит в дуэте партий дисканта и баса (Рисунок 75). Широкий регистровый диапазон в ансамбле дисканта и баса достигает двух с половиной октав. Такое сочетание двух «далеких» тембров вызывает ассоциации с инструментальным дуэтом, например, виолончели и скрипки, или виолончели и высокой флейты. Инструментальный характер свойствен и мелодико-ритмическому изложению, с преобладанием ритмических фигур с шестнадцатыми, особенно ритма «восьмая и две шестнадцатых».

Двум следующим проведениям рефрена также присущ стиль изящного инструментального дуэта. Так, в т. 7–12 (Рисунок 7) мелодический материал, с распевными украшениями из шестнадцатых сосредоточен в партии дисканта, бас

выполняет функцию гармонической опоры, а в т. 52–54 (Рисунок 94) образуется контрапункт двух мелодических линий: мелодия дисканта с «секвентным» кружением носит легкий, танцевальный характер, басовая партия обладает собственной музыкальной выразительностью.

Д.
в ким-ва-лех уст-на-ми, уст-на-ми чис-ты-ми, в ким-ва-лех уст-на-ми, уст-на-ми чис-ты-ми,

Б.
в ким-ва-лех уст-на-ми, уст-на-ми чис-ты-ми, в ким-ва-лех уст-на-ми, уст-на-ми чис-ты-ми,

Рисунок 94. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 52–54

Общехоровое изложение рефрена (Рисунок 95) придает звучанию текста особенно торжественный, даже гимнический характер:

Д.
в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми, в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми,

А. I
в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми, в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми,

А. II
в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми, в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми,

Б.
в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми, в ким-ва-лех уст-на-ми чис-ты-ми,

Рис. 95. В. Титов. «В кимвалех – устнами чистыми», т. 31–37

Все построения с текстовым рефреном написаны в простых и сложных видах трехдольного метра (3/1, 3/2, 3/4, 9/8) а также двухдольного (6/8, 6/4). На более ранних этапах развития европейского музыкального искусства, в частности, в эпоху Ренессанса, применение трехдольного метра связывалось, в том числе, с радостью, ликованием, танцевальностью. Аффект радости и танцевальный характер присущи каждому проведению рефрена, в том числе, и в сложных двухдольных метрах 6/8 и 6/4, что объясняется их делением на два трехдольных размера. Метрические смены, кроме того, отражают работу композитора с текстом. Различные комбинации словесной повторности внутри фразы «в

кимвалех устнами чистыми» создают условия для изменений в ее метроритмической акцентуации, внесения разнообразной внутрислоговой распевности, что, в свою очередь, либо увеличивает протяженность рефренных построений, либо, наоборот, делает их более стремительными и концентрированными.

В построениях, чередующихся с проведениями рефрена и играющих роль эпизодов, появляются также другие размеры и, в целом в концерте образуется 17 разномасштабных построений в объеме от двух до семнадцати тактов, что сообщает форме контрастно-составной характер. Метрическая организация сочинения представлена в следующей таблице, где проведения текстового рефрена выделены курсивом (Таблица 12).

Таблица 12 – Метрическая организация концерта
«В кимвалех устнами чистыми»

Раздел	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Такты	<i>1-2 (2m.)</i>	<i>3-6 (4т.)</i>	<i>7-12 (6m.)</i>	<i>13-22 (10т.)</i>	<i>23-25 (3m.)</i>	<i>26-30 (5т.)</i>	<i>31-37 (7m.)</i>	<i>38-41 (4т.)</i>	<i>42-51 (10т.)</i>	<i>52-54 (3m.)</i>	<i>55-60 (5т.)</i>	<i>61-67 (7m.)</i>	<i>68-84 (17т.)</i>	<i>85-100 (16т.)</i>	<i>101-104 (4т.)</i>	<i>105-120 (16т.)</i>	<i>121-125 (5т.)</i>
Метр	6/ 4		3/ 4		6/8		3/1	12/8		9/ 8		3/ 2		3/ 8		6/ 8	

Многочисленные метрические смены, ярко выделяющие рассматриваемый концерт на фоне других произведений его автора, представляют большую редкость в партесном стиле в целом. Нам известен только один аналогичный образец с большим количеством метрических смен – восьмиголосный концерт «Таинство странное» Арсения Цыбульского (? – 1722), композитора Виленской школы, современника Василия Титова. В нем зафиксирована 21 смена размера, в том числе использованы редкие размеры: 12/2 и 12/4. В этом сочинении также есть идея текстового рефрена: им становится первая строка ирмоса девятой песни канона на Рождество Христово – «Таинство странное вижу и преславное», причем

Рисунок 42), напротив самостоятельную мелодическую линию и ритмику имеет бас, партии альтов сопровождают его параллельными терциями.

Рис. 98. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 45–51

Тип моноритмической фактуры представляет построение с текстом «детельными плещущими руками вопием», (т. 55–57, Рисунок 99), где ритмическая «монолитность» передает «единство рукоплекания», о котором идет речь. Эти слова повторяются в следующем эпизоде (т. 79–82) в условиях трехголосного аккордового склада (А I, А II, Б).

Рис. 99. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 55–57

Музыкальное воплощение четырех строк тропаря со словесным рефреном «В кимвалех устнами чистыми» занимает в целом 84 такта, то есть две трети концерта. Эту значительную часть сочинения можно условно разделить на два почти равных по протяженности раздела, в каждом из которых излагаются две строки текста. Представим теперь форму концерта в целом (проведения текстового рефрена выделены полужирным шрифтом, сходные строки в эпизодах отмечены курсивом или подчеркиванием) [Таблица 13]:

Таблица 13 – Композиция концерта «В кимвалех устнами чистыми»

Раздел	Текст
I тт. 1–41 (41)	В кимвалех – устнами чистыми, <i>мусийски же – сердца органом,</i> в кимвалех – устнами чистыми, <i>доброгласною трубою,</i> в кимвалех – устнами чистыми, <i>высокою мыслию,</i> в кимвалех – устнами чистыми, <i>мусийски же – сердца органом,</i> <i>доброгласною трубою – высокою мыслию,</i>
II тт. 42–84 (43)	Девья и Чистья в нарочитый избранный день преставления, в кимвалех – устнами чистыми, <u>детельными плещуше руками вопием,</u> в кимвалех – устнами чистыми, <i>мусийски же – сердца органом,</i> <i>доброгласною трубою – высокою мыслию,</i> Девья и Чистья в нарочитый избранный день преставления, <u>детельными плещуше руками вопием:</u>
III 85–125 (41)	препрославленный отец наших Боже, благословен еси, препрославленный, препрославленный отец наших Боже, Благословен еси.

Заключительный, третий раздел концерта (41 такт) основан на пятой, последней строке текста, он выступает как яркий финал всей композиции (Таблица 14).

Таблица 14 – Заключительный раздел концерта «В кимвалех устнами чистыми»

Метр	Такты	Текст	Каденции	Фактура	Тембровый состав
3/8	85–100 (16т.)	препрославленный отец наших Боже	H-dur (унисон)	имитационная (двухголосная каноническая секвенция)	Д Б
☺	101–104 (4т.)	благословен еси, препрославленный	H-dur	полимелодическая	Д А I А П Б
6/8	105–111 (8т.)	препрославленный отец наших Боже	H-dur	имитационная (двухголосная каноническая секвенция с удвоением пропосты в дециму и респосты в терцию)	Д А I А П Б
	112–120 (9т.)	препрославленный отец наших Боже	E-dur	полимелодическая с элементами имитационной	Д А I А П Б
☺	121–125 (5т.)	благословен еси	E-dur	полимелодическая	Д А I А П Б

В музыкальном воплощении строка разбивается на две синтагмы, первая из них – «Препрославленный отец наших Боже» – изложена дважды в виде двухголосной канонической секвенции, сначала в дуэте Д I–Б, (т. 85–100, Рисунок 43), затем с дублировками (Д+Б – А I+A II т. 105–111, Рисунок 87).

Итак, мы рассмотрели различные виды рефренных форм на примере нескольких разноплановых по гимнографическому и музыкальному содержанию концертов Василия Титова.

В концерте «Цвете неувядаемый» тема рефрена с текстом первой строки не изменяется, ее мелодическая «константность» подчеркивает начальные слова как смысловую вершину текста, устойчивость символического образа: обращение «Цвете неувядаемый» символизирует неувядаемость девственной чистоты и непорочности Божией Матери. Кроме того, рельефнее выделяется противопоставление обращения и строк припева («радуйся»), в которых происходит музыкально-тематическое развитие.

В концерте «О како незаконное сонмище» в условиях рефренной формы раскрывается вся прямая речь Спасителя, обличающего предавший Его иудейский народ. Данный тип формообразования несет здесь особую драматургическую нагрузку. Предложение «Людие мои, что сотворих Вам», благодаря рефрену, повторено в сочинении пять раз, четыре из них – без тематических изменений, что эмфатически усиливает трагизм этих слов. То же самое можно сказать о других рефренах и всей полирефренной конструкции второго и третьего разделов концерта, в которых заключены многократно произнесенные обличительные слова Христа.

В концерте «В кимвалех устнами чистыми» рефреном является первая строка, которая хотя и не становится смысловой вершиной текста, однако весьма значима: воспевать светлое Успение Богородицы и прославлять Бога можно лишь чистыми от лжи и клеветы устами. Каждая новая смена музыкального сопровождения текстового рефрена заставляет играть данную фразу новыми красками, а постоянная смена метроритмического движения и акцентуации поддерживает внимание к тексту. «Инструментальность» изложения, присущая

рефрену и эпизодам, придает музыке удивительное изящество, легкость и праздничность.

Во всех концертах использование рефрена направлено на раскрытие смыслового содержания текста – источника всей композиции, ее тематической организации и структуры. Рефрен является для Василия Титова, по словам В. В. Протопопова, «элементом, необходимым для вникания в художественный образ». Уникальные, не похожие друг на друга композиции возникают благодаря богатой творческой фантазии и удивительному мастерству композитора.

3.3 Одночастные сквозные формы на примере концертов «Светиши Отечеству» и «Иже на земли леганием»

Гимнографическим источником концерта «Светиши Отечеству» является стихира, которая звучит на великой вечерне в день празднования памяти Святого Димитрия Мироточца. Ниже приводим ее текст²⁸⁸ с учетом разделения на строки²⁸⁹ (Таблица 15):

Таблица 15 – Текст стихир «Светиши Отечеству»

Церковнославянский текст в рукописи концерта	Современный перевод ²⁹⁰
1. Светиши Отечеству твоему всегда, славный Димитрие Мучениче, /	1. Светишь ты Отечеству твоему всегда, славный Димитрий мученик, /
2. яко звезда светлая, /	2. как звезда светлая, /
3. покрываеши бо присно сие от пакости враг, /	3. ибо от разорения врагами постоянно защищаешь его /
4. и избавляеши озлобления и бури всяческия; /	4. и избавляешь от бедствия и всякой бури; /
5. тем радостно приносит молебную память, блаженне, совершая, /	5. потому оно радостно приносит дар, ежегодную твою память, блаженный, совершая, /
6. верою же и любовью поя Господа, тя прославльшаго.	6. и верою и любовью воспеваешь Господа, тебя прославившего.

²⁸⁸ Церковнославянский текст приведен по рукописным источникам концерта, он несколько отличается от текста стихир в современных богослужебных изданиях. См. сравнительную таблицу в Приложении А I. С. 213.

²⁸⁹ Условное деление данной стихир на строки дано по изданию: Минея. Октябрь. М., 2002. С. 649.

²⁹⁰ Перевод епископа Амвросия (Тимрота). URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/velikomuchenika-dimitriya-solunskogo/> (дата обращения: 14.02.2020).

По структуре – это сложноподчиненное предложение, состоящее из двух смысловых разделов. Первое представляет обращение к великомученику Димитрию от лица «Отечества» (т. е. всех верующих людей); святой сравнивается со «светлой звездой», предстает как помощник в борьбе с внешними и внутренними врагами. Подчиненная часть является вторым смысловым разделом, в котором св. Димитрию приносится молитвенная память и особо, «с верой и любовью» воспевается Господь, прославивший его.

Данный текст нашел музыкальное воплощение в условиях небольшой по объему одночастной композиции (всего 58 тактов). Композитор создает ряд из восьми текстомузыкальных построений, равных либо строке текста²⁹¹, либо комбинирующих синтагмы соседних строк («славный Димитрие мучениче, яко звезда светлая»), или заключающих часть строки («молебную память, блаженне, совершая», т. 42–46). С точки зрения соотношения текста и музыки в крупном плане, в концерте образуется два раздела, равные смысловым частям стихир (тт. 1–34; 35–58). Кроме того, по ладовым признакам и образному сопоставлению в сочинении можно также выделить три раздела. Своеобразная полиструктурность отражена в таблице, где двухчастная структура выделена пунктиром (Таблица 16):

Таблица 16 – Структура концерта «Светиши Отечеству»

Строки текста	Разделы, трехчастной структуры	Разделы двухчастной структуры
1. Светиши Отечеству твоему всегда, славный Димитрие Мучениче, 2. Яко звезда светлая, 3. Покрываеши бо присно сие от пакости враг,	I	I
4. И избавляеши озлобления и бури всяческия;	II	
5. Тем радостно приносит молебную память, блаженне, совершая, 6. Верую же и любовьию поя Господа, тя прославльшаго.	III	II

²⁹¹ Подробно работа с текстом представлена в аналитической таблице концерта. См.: Приложение А III. С. 244.

Строки 1–3 и 5–6, содержащие преимущественно светлое, радостное настроение, получают музыкальное воплощение в условиях мажорной ладовой сферы, а именно главного лада концерта С ионийского. Присутствие в строках 3 и 4 словосочетаний, связанных с суровыми образами («от пакости враг», «озлобления и бури всяческия»), по всей видимости, инициировало введение противоположного ладового аффекта: в параллельном миноре завершается третья строка, четвертая целиком изложена также в условиях минорного лада (а и d). Таким образом, равноценные по объему крайние разделы (20 и 24 такта), отмеченные радостным эмоциональным тоном, обрамляют несколько менее объемный (15 тактов) образно-контрастный средний раздел концерта, и, в целом, трехчастная структура сочинения выглядит достаточно уравновешенной (Таблица 17).

Таблица 17 – Ладовая организация разделов концерта «Светиши Отечеству»

Разделы концерта	I	II	III
Такты	тт. 1–20 (20 т.)	тт. 20–34 (15 т.)	тт. 35–58 (24 т.)
Тональный план	C – a	a – d	C (V) – C

Трехчастная трактовка формы подкрепляется избранным композитором фактурным решением и музыкально-тематическим изложением. Первый и третий разделы имеют сходство в последовательном чередовании разных видов фактуры. Оба открываются построениями с четырехголосным аккордовым складом (т. 1–8, т. 35–41; Рисунки 100, 101), за ними следуют двухголосные и трехголосные (во втором случае только трехголосные) ансамбли кантового характера, далее – канонические секвенции (двухголосная в первом и, охватывающая весь четырехголосный хоровой состав, во втором).

Figure 100 shows a musical score for the first eight measures of the song "Светиши Отечеству" by V. Titov. The score is arranged for four vocal parts: A (Alto), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B (Bass). The lyrics are: Све - ти - ши О - те - чест - ву, О - те - чест - ву, О - те - чест - ву тво - е му. The melody for the tenors (T. I and T. II) is characterized by parallel thirds and a short ascending sequence of notes.

Рисунок 100. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 1–8

Figure 101 shows a musical score for measures 35–41 of the same song. The lyrics are: тем ра-дост-но при - но - сит, при-но-сит, тем ра-дост-но при - но-сит, при-но-сит, при - но - сит, тем ра-дост-но при - но - сит мо - сит. The score continues with the same four vocal parts (A, T. I, T. II, B). The melody for the tenors (T. I and T. II) is characterized by parallel thirds and a short ascending sequence of notes.

Рисунок 101. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 35–41

Родство вступительных построений крайних разделов проявляется также в сосуществовании аккордового склада с элементом канта. Так, в торжественном обращении к великомученику Димитрию в экспозиции концерта (Рисунок 100) главная мелодическая тема отдана тенорам: движение параллельными терциями и краткая восходящая секвенция (т. 3–4), построена на интонациях, близких виватному канту. Мелодия баса, являясь гармонической опорой аккордовых вертикалей, также содержит секвенцию, в противоположном направлении по отношению к тенорам, при этом частично дублируя альтов в дециму (т. 3). Наиболее статична партия альтов. Она становится своего рода фоном, тембровой надстройкой, поддерживающей трехголосный праздничный кант мужского состава. Такое изложение в целом подчеркивает гимнический характер первой

строки текста. Гимничности способствует и трехдольный метр, примененный в первом восьмитакте (далее этот метр не появляется)²⁹².

Частичное изложение параллельными терциями в средних голосах, с яркими восходящими виватными «всплесками» шестнадцатых, придающих музыке особое, праздничное настроение, композитор сохраняет и в начале третьего раздела сочинения (Рисунок 101).

Средний раздел концерта выделен более «разреженным» звучанием, в его тембровой организации особую роль играет ансамблевое изложение. Строка «и избавляеши озлобления и бури всяческия» повторяется в нем дважды, с внутренним дроблением на отдельные синтагмы. Так формируются два равных по масштабу построения – А и А 1 (8т.+8т.). В первом из них (т. 20–27) – фонетической лексеме «и избавляеши» соответствует сначала двухголосная имитация (т. 20–23, Рисунок 102), слову «озлобления» – кантовый склад с нисходящей секвенцией (т. 23–25), словосочетанию «и бури всяческия» – каденционный оборот с кантовой фактурой (т. 25–27). Второе построение (т. 27–34) является варьированным повтором первого. Дублируется структура: имитация (т. 27–30, Рисунок 103) – секвенция (т. 30–32) – «кантовая» каденция (т. 32–34). Однако меняется тип имитационного изложения (двухголосная каноническая секвенция), тональность и интонационный материал имитации, тембровые соотношения голосов в ансамблях, на новой высоте звучит повторение секвенции и каденционный оборот. В результате такой дробной композиции, наличия повторов, количество музыкальных строк превышает количество текстовых.

²⁹² Это единственный из четырехголосных концертов Титова, где трехдольный метр использован в начале композиции. Применение трехдольного метра, в связи с таким образным строем, встречается и в сочинениях других авторов партесного стиля, например, в четырехголосных концертах Н. Дилецкого. В частности, в его композиции «Отверзу уста моя» первый восьмитактный раздел написан в размере 3/1. Как и у Титова, он играет роль торжественного вступления к основной части в двухдольном метре. Подобный характер носит и трехдольное (3/1) начало «Стихир Пасхи» (Рисунок 115) неизвестного композитора XVII века из рукописи Николо-Вяжицкого монастыря, которая хранится в Син. певч. собрании ОР ГИМ, № 663 (далее этот метр неоднократно появляется в сочинении).

20

А. враг и из-бав-ля - е - ши, и из-бав-ля - е - ши,

Т. I враг и из-бав-ля - е - ши, и из-бав-ля - е - ши

Т. II враг и из-бав-ля - е - ши, и из-бав-ля - е - ши

Б. враг и из-бав-ля - е - ши, и из-бав-ля - е - ши

Рисунок 102. «Светиши Отечеству», т. 20–23

27

А. и из-бав-ля - е - ши, и из-бав-ля - е - ши

Т. I [всячес]ки - я, и из-бав-ля - е - ши

Т. II [всячес]ки - я,

Б. [всячес]ки - я, и из-бав-ля - е - ши, и из-бав-ля - е - ши

Рисунок 103. «Светиши Отечеству», тт. 27–30

С мелодико-тематической точки зрения содержание каждого раздела основано на чередовании восходящего и нисходящего направления движения. При этом средний раздел контрастирует крайним, благодаря доминированию плавных поступенных волнообразных оборотов, отсутствию широких скачков. Первый и третий разделы обрамляются каноническими секвенциями, построенными на развитии мелодических оборотов с интонацией восходящей кварты:

13

А. свет-ла-я по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но си-е

Т. I свет-ла-я по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо присно

Т. II пок-ры-ва-е-шибо, прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но си-е

Б. свет-ла-я по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо прис-но, по-кры-ва-е-шибо присно

Рисунок 104. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 13–17

46

А. [совер]ша-я, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да,

Т. I [совер]ша-я, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да,

Т. II ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да,

Б. [совер]ша-я, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да, ве-ро-ю же и лю-бо-ви-ю по-я Госпо-да,

Рисунок 105. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 46–50

Таким образом, тематическая и фактурная общность крайних разделов и контрастная середина привносят в композицию черты репризности.

Большую цельность придает концерту наличие общих мелодико-ритмических построений во втором и третьем разделах (Рисунки 106, 107):

Т. I оз-люб-ле-ни-я, оз-люб-ле-ни-я, оз-люб-ле-ни-я, оз-люб-ле-ни-я и оз-люб-ле-ни-я и

Т. II оз-люб-ле-ни-я, оз-люб-ле-ни-я, оз-люб-ле-ни-я, оз-люб-ле-ни-я и оз-люб-ле-ни-я и

Б. оз-люб-ле-ни-я и бу-ри-вся,

Рисунок 106. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 22–24

6. верою притекающим к раце мощей твоих, Варлааме отче наш, /	6. с верой приходящим к раце мощей твоих , Варлаам, отче наш,
7. Христа Бога моли /	7. моли Христа Бога
8. спасися душам нашим.	8. о спасении наших душ.

Данный текст получил музыкальное воплощение в рамках одночастной композиции в объеме 64 тактов, выдержанной в едином двухдольном метре (Ф). В композиционной структуре сочинения, как и в концерте «Светиши Отечеству» взаимодействуют различные принципы организации музыкального материала.

Две части предложения имеют соответствие в музыкальном решении. В крупном плане концерт состоит из двух разделов, одинаковых по размеру (32 + 32 такта), и в них чередуются различные типы фактуры. Можно наблюдать некоторое доминирование имитационного склада в первом разделе, во втором больший объем занимает аккордовое и кантовое письмо.

Начало второго раздела (т. 33–35, Рисунок 108) четко маркируется появлением аккордового склада:

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов (Д, А, Т, Б) в двухдольном метре. Текст под нотами: и ис-це-ле-ни-я стру-я не-за-вист-на-я я-вил-ся ве-ро-ю, ве-.

Рисунок 108. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 33–35

Полифонизированное начало и завершение концерта (т. 1–8: простая имитация, Рисунок 109; т. 53–64: каноническая секвенция и простая имитация, Рисунок 110) создает фактурные связи на уровне всей композиции.

Таблица 19 – Разделы концерта «Иже на земли леганием» в соответствии с каденционным планом

Раздел	Такты	Строки текста	Каденции
I	1–16 (16 т.)	1–3	d (#3)
II	16–32 (17 т.)	4	C
III	33–49 (17 т.)	5–6	h
IV	50–64 (15 т.)	7–8	G

Как видим, разделы примерно равны по объему (15–17 тактов). В первом, третьем и четвертом объединяются три и две строки текста. Во втором – музыкальное развитие получает только одна – «вся плотская мудрования умервил» с многократным повторением слова «мудрование» (Таблица 20).

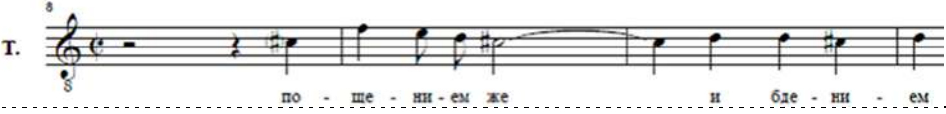


Эта строка полностью озвучивается в трех построениях: дважды с использованием имитационного письма (канонической имитации: т. 16–21; канонической имитации, переходящей в простую: т. 25–29); третий раз – в кантовой фактуре с элементами имитационной (т. 29–32). Словосочетание «мудрования умервил» выделяется трехголосной канонической секвенцией с многократным повторением слова «мудрования». Таким образом, данная лексема становится своеобразным смысловым центром раздела.

Таблица 20 – Раздел II концерта «Иже на земли леганием»

Построения (в тактах)	Текст (с учетом повторности)	Устои начала и завершения построений	Фактура	Тембровый состав
16–21 (6 т.)	вся плотская мудрования умервил	G (V)–G	имитационная (двухголосный канон)	Д, Б
	вся плотская мудрования умервил	G–C	имитационная (двухголосная каноническая имитация: А–Т, Б намечает канон)	А, Т, Б
21–25 (5 т.)	мудрования умервил,	C–G	имитационная (четыреголосная каноническая секвенция)	Д, А, Т, Б
25 (затакт к 26)–29 (4 т.)	вся плотская мудрования умервил	G–a(#III)	имитационная (двухголосный канон; двухголосная имитация)	Д, Б
29–32 (4 т.)	вся плотская мудрования умервил	a–C	кантовая (с элементами имитационной)	А, Т, Б

Исходя из тематического, ладогармонического критерия, отраженного в более дробном каденционном плане, в целом в концерте образуется одиннадцать построений (от 3-х до 9 тактов), с различными музыкально-тематическими образованиями и каденциями на всех ступенях *G* миксолидийского. Приведем эти данные в следующей таблице (Таблица 21):

Таблица 21 – Тематический материал концерта «Иже на земли леганием»

Постр., такты	№ темы	Тематический материал	К
I (1-8)	1	Т. 	A
II (8-16)	2	Т. 	D
	2 а	Д. 	
III (16-21)	5	Д. 	C
IV (21-25)	6	Д. 	G
V (25-29)	7	Д. 	a (#3)
VI (29-32)	8	А. 	C
VII (33-40)	9	Д. 	D
	10	Д. 	
VIII (40-46)	11	А. 	E
IX (46-53)	12	Д. 	h

	13	Д. 	а (#3)
X (53-58)	14	Б. 	а (#3)
XI (58-64)	15	Д. 	G

В представленных оборотах можно наблюдать интонационную (восходящее или нисходящее движение) и ритмическую общность. Так, темы трех построений второго раздела (темы 5, 6, 7, 8 в таблице) имеют нисходящий мелодический контур с преобладанием поступенного движения, а также характерный ритм синкопы.

Таким образом, постоянное обновление интонационного, фактурного и ритмического изложения создает ощущение непрерывного, сквозного развития. Единству композиции служат неоднократно возникающие в форме интонационно-тематические арки.

3.4 Циклические формы в четырехголосных концертах Титова

3.4.1 «Стихиры Пасхи» Василия Титова и его современников:

к вопросу об организации цикла

Стихиры Пасхи составляют важнейшую часть Пасхальной заутрени – торжественного богослужения, посвященного главному христианскому празднику. Тексты этих стихир вместе с Пасхальным канонам и Часами Святой Пасхи принадлежат выдающемуся гимнографу преподобному Иоанну Дамаскину

(2-я пол. VII в. – до 754 г.). В партесном стиле второй половины XVII – середины XVIII веков они неоднократно находят музыкальное воплощение в условиях постоянного и переменного (концертного) многоголосия²⁹⁵. В данном параграфе мы рассматриваем четырехголосные Пасхальные стихиры Василия Титова и две анонимные композиции второй половины XVII века для пяти и восьми голосов – образцы концертного стиля. Партитуры последних составлены автором исследования преимущественно по рукописным сборникам из Синодального певческого собрания ОР ГИМ. Рукописные источники сочинений представлены в таблице, включающей также время их создания и место происхождения (Таблица 22):

Таблица 22 – Рукописные источники «Стихир Пасхи»

Рукописные сборники	Время создания	Происхождение сборника	Комплектность
Син. певч. 663 (пятиголосие)	Последняя треть XVII века	Никола-Вяжищский монастырь	5 партий (полный комплект)
Син. певч. 360 (восьмиголосие)	Последняя треть XVII века	Новгородский архиерейский дом	8 партий (полный комплект)
Син. певч. 665 (четыреголосие)	Конец XVII века	Возможно, из хора государевых певчих дьяков	3 партии (Т I, Б I, Б II)
Тих. 503 (четыреголосие)	1707 – 1714	Неизвестно	1 партия (Б I)
Син. певч. 854 (четыреголосие)	1748–1754	Ярославский Кафедральный Успенский собор	4 партии (полный комплект)
Син. певч. 857 (четыреголосие)	1748–1756	Ярославский Кафедральный Успенский собор	2 партии (Б I, Б II)
РНММ. Ф. 283. № 745	1757–1765	Ростов Великий	1 партия (Т I)

Три рукописи относятся к последней трети XVII в. – в этот период были созданы рассматриваемые нами пасхальные концертные сочинения. «Стихиры Пасхи» Василия Титова зафиксированы в пяти рукописных памятниках, в том числе более поздних (Тих. 503, Син. певч. 854, 857, РНММ. Ф. 283. № 745), что подтверждает широкую распространенность его композиции и на протяжении последующего столетия.

²⁹⁵ Стихиры Пасхи в постоянном многоголосии разных составов зафиксированы, например, в рукописях Синодального певческого собрания ОР ГИМ: № 440 (6-гол.), 453 (4-гол., «греческого напева», «знаменного роспева»), 523 (8-гол., «греческого напева»), 711 (12-гол.), 1288 (8-гол.) и др.

Происхождение сборников, содержащих Пасхальные стихиры Титова, освещалось нами в первой главе исследования. Рукопись Син. певч. 663 создана в крупном духовном центре – Николо-Вяжицком (или Николо-Вяжицком) монастыре, расположенном в 12 километрах от Великого Новгорода. Этот комплект певческих партий имеет конкретную владельческую запись: «от книг Вяжескаго монастыря».

Впервые расшифровку стихир Пасхи из данной рукописи выполнил Владимир Васильевич Протопопов²⁹⁶. Им же была написана статья, посвященная музыкальному памятнику из Николо-Вяжицкого монастыря: «Пасхальные стихиры неизвестного композитора XVII века», с частичной публикацией последней стихир²⁹⁷.

Восьмиголосный комплект Син. певч. 360 принадлежал Новгородскому архиерейскому хору²⁹⁸; в его составе произведения мастеров из Речи Посполитой второй половины XVII века (Ф. Шеверовского, А. Цыбульского), а также Богородичны догматики В. Титова.

Тембровые составы рассматриваемых стихир Пасхи различны: четырехголосный мужской хор (Т I, Т II, Б I, Б II); пятиголосный неполный смешанный хор без дискантов (А, Т I, Т II, Б I, Б II), двойной хор (Д I, Д II, А I, А II, Т I, Т II, Б I, Б II). Во всех композициях обращает внимание удвоенный состав низких мужских голосов, что может свидетельствовать об особом внимании к басовым тембрам в звучании хоровой фактуры. Вместе с тем, среди четырехголосных сочинений Титова тексты, связанные с Пасхальными торжествами, реализуются и в другом варианте комбинирования партий: задостойник и тропарь Пасхи В. Титова написаны для неполного состава с удвоенными дискантами (Д I, Д II, А, Б), который, очевидно был востребован в

²⁹⁶ Существует запись Пасхальных стихир хором мальчиков и мужским хором Академии хорового искусства под управлением Виктора Попова (в настоящее время Академия хорового искусства имени В. С. Попова) (БЗК, 2002 г.), где указан другой автор расшифровки – Анатолий Конотоп.

²⁹⁷ Протопопов В. В. Пасхальные стихиры неизвестного композитора XVII века // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1999 / Ред.- сост. Князевская Т. Б. М., 2000. С. 201–208.

²⁹⁸ История Новгородского архиерейского хора и певческие рукописи этого коллектива изучены в книге Н. Ю. Плотниковой / Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. С. 137–151.

церковно-певческой среде. Можно допустить наличие у Титова и стихир Пасхи с таким же ансамблем голосов.

По масштабу наиболее объемны пятиголосные стихиры (548 тактов), возможно, они были предназначены для праздничных богослужений в присутствии царственных особ или высокопоставленных архиереев. Можно также предположить исполнение одной из стихир цикла как отдельной законченной концертной композиции. На втором месте по объему – восьмиголосное сочинение анонимного автора (194 такта), немного меньше – четырехголосная пасхальная композиция Василия Титова (167 тактов).

Пасхальный цикл Иоанна Дамаскина состоит из пяти стихир. Три из них предваряются отдельными стихами (строками) 67 псалма (Пс. 67:2,3,4), четвертая – строкой из 117 псалма (Пс. 117:24). Последняя стихира открывается текстом краткого славословия, – «Слава... и ныне», также в нее входит текст тропаря «Христос воскрес». Структура музыкальных композиций, рассматриваемых нами, соответствует разделам текста.

В нотных партиях окончание стиха отделяется двойной чертой, перед стихом псалма повторяется размер, как, например, на фотокопиях фрагментов первой и второй стихир Василия Титова (Рисунки 111, 112). Каждая стихира может иметь собственный номер.



Рисунок 111. Сборник партесных композиций.

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 171

Тако да погибнут грешницы от лица Божия, а праведницы да возвеселятся.	8 (тт. 68 – 75)	8 (тт. 217 – 224)	8 (тт. 54 – 62)
Мироносицы жены, утру глубоко, представша гробу Живодавца, обретоша Ангела, на камени сидяща, и той, провещав им, сие глаголаше: что ищите Живаго с мертвыми? что плачете Нетленнаго во тли? Шедше проповедите учеником Его.	25 (тт. 76 – 100)	118 (тт. 225 – 342)	24 (тт. 63 – 86)
Сей день, егоже сотвори Господь, возрадуемся и возвеселимся в оны.	8 (тт. 101 – 108)	26 (тт. 343 – 368)	7 (тт. 87 – 93)
Пасха красная, Пасха, Господня Пасха, Пасха вечестная нам возсия. Пасха: Радостию друг друга обымем. О Пасха! Избавление скорби, ибо из гроба днесь, яко от чертога возсияв Христос, жены радости исполни, глаголя: проповедите Апостолом.	34 (тт. 109 – 142)	99 (тт. 369 – 467)	28 (тт. 94 – 121)
Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь.	5 (тт. 143 – 147)	15 (тт. 468 – 482)	5 (тт. 122 – 126)
Воскресения день, и просветимся торжеством, и друг друга обымем; рцем «братие», и ненавидящим нас простим вся воскресением, и тако возопиим: Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав.	37 (тт. 148 – 184)	65 (тт. 483 – 547)	32 (тт. 127 – 158)
<i>И нам дарова живот вечный, поклоняемся Его тридневному Воскресению.</i>	10 (тт. 185 – 194)		9 (тт. 159 – 167)

В музыкальном воплощении разделы восьмиголосного сочинения и стихиры Титова выдержаны в едином четырехдольном метре (Ф). Пятиголосная партитура содержит в каждой стихире метрический контраст (3/1, Ф, 4/2), причем началу первой и последней стихир соответствует трехдольный метр, что способствует завершенности цикла.

Введение размера 3/1 – далекого отголоска эпохи Ренессанса – имеет важное выразительное значение, которое отмечает Владимир Васильевич Протопопов в своей статье, посвященной данному пятиголосному циклу. В сопоставлении двух контрастных метроритмов 3/1 и Ф «первый служит для выражения степенного, неторопливого характера музыки, второй допускает

оживление, что прекрасно передается ритмом: трехдольность воплощается в нотах бревис, целой, половинной, двухдольность – в четвертях, восьмых, шестнадцатых»³⁰⁰. По мнению ученого «трехдольность используется, когда повествуется о Божественном начале, о величии праздника и события («Пасха великая», «радости благовещения воскресения Христова», «ибо из гроба днесь» и т. п.)»³⁰¹.

Во всех рассматриваемых композициях присутствует концертный принцип фактурного изложения с чередованием звучания всего хора и группы голосов. При этом ансамблевые эпизоды (в большей степени присущие пятиголосному и восьмиголосному сочинениям) – чаще trio, также дуэты, квартеты – демонстрируют и характерный для партесного стиля кантовый склад, и имитационный.

Свойственные для партесного концерта второй половины XVII века типы фактуры сосредоточены в запевах Стихир. Во-первых, это аккордовое изложение. Оно типично для экспозиционных разделов, например, в сочинении Титова и восьмиголосной композиции, причем между запевами разных циклов имеется некоторое тематическое сходство: четырехдольный размер, энергичный ритм, присутствие элементов речитации (Рисунки 113, 114).

The image shows a musical score for four voices: Tenor I (T. I), Tenor II (T. II), Bass I (B. I), and Bass II (B. II). The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The lyrics are: "Да вос - хрес - нет Бог, и рас - то - чат - ся вра - зи Е - - - го." The score is arranged in a four-part setting, with each voice part having its own line of music and lyrics.

Рисунок 113. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 1–3

³⁰⁰ Протопопов В. В. Пасхальные стихиры неизвестного композитора XVII века. С. 202.

³⁰¹ Там же.

Д. I
Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

Д. II
Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

A. I
Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

A. II
Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

T. I
Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

T. II
Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

B. I
Да вос-крес-нет Бог, - - - и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

B. II
Да вос-крес-нет Бог, - - - и рас-то-чат-ся вра-зи Е - - - - го.

Рисунок 114. «Стихиры Пасхи», Син. певч. 360, т. 1–4

Второй фактурный вид запева вызывает аналогии со структурой «ядро – развертывание», он использован в пятиголосных стихирах (Рисунок 115). В первой стихире ядром является аккордовый возглас «Да воскреснет Бог», а развертыванием «и расточатся врази Его» – динамичное волнообразное поступенное развитие в трехголосии альты, первого и второго тенора. Голоса сближаются, перекрещиваются, расходятся, иными словами, «разбегаются», словно «раздвигая» пространство (как будто исчезают, «рассеиваются» враги).

A.
Да во-скре-снет Бог, и ра-сто-ча- - - - тся вра-зи Е - го.

T. I
Да во-скре-снет Бог, и ра-сто-ча- - - - тся вра-зи Е - го.

T. II
Да во-скре-снет Бог, и ра-сто-ча- - - - тся вра-зи Е - го.

B. I
Да во-скре-снет Бог, и ра-сто-ча- - - - тся вра-зи Е - го.

B. II
Да во-скре-снет Бог, и ра-сто-ча- - - - тся вра-зи Е - го.

Рисунок 115. «Стихиры Пасхи», Син. певч. 663, т. 1–7

Третий фактурный тип, представленный в запевах, – двойная имитация или двойной канон. Так, в запеве третьей стихире в сочинении Титова («а праведницы возвеселятся»³⁰²) использован двойной бесконечный канон I разряда (Б I + Т I – Б II + Т II, Рисунок 116).

57

Т. I [Бо]жи - я, а правед-ни-цы воз-ве-се-лят - ся, а пра - вед-ни-цы воз-ве-се-лят - ся, воз-ве - се - лят - ся.

Т. II [Бо]-жи-я, а правед-ни-цы воз-ве-се-лят - ся, а пра - вед-ни-цы воз-ве-се-лят - ся.

Б. I [Бо]жи - я, а правед-ни-цы воз-ве-се-лят - ся, а правед-ни-цы воз - ве-се-лят-ся, воз-ве - се - лят - ся.

Б. II [Бо]жи - я, а правед-ни-цы воз - ве-се-лят - ся, а правед-ни-цы воз-ве - се - лят-ся.

Рисунок 116. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 57–62

Прием двойной имитации встречается у Титова не только в запевах, например, во второй Стихире со словами «и радуйся, Иерусалиме» (т. 46–47, Рисунок 117):

46

Т. I [раду]сь, и ра - дуй - ся, И - е - ру - са - ли - - ме,

Т. II и ра - дуй - ся, И - е - ру - са - - ли - ме,

Б. I [раду]сь, и ра - дуй - ся, И - е - ру - са - ли - - ме,

Б. II и ра - дуй - ся, И - е - ру - са - ли - - ме,

Рисунок 117. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 46–49

Имитационное изложение в Син. певч. 360 реализуется в условиях двухорности: в виде простых имитаций, а также многотемных канонов, в том числе бесконечных, в частности, в первой стихире (Рисунок 118):

³⁰² В рукописных источниках композиций отсутствует предлог «да», который есть в каноническом тексте Пасхальных стихир («а праведницы да возвеселятся»).

Рисунок 118. «Стихиры Пасхи». Син. певч. 360, т. 25–30

В приведенных образцах мы видим различную реализацию упомянутого нами ранее «хорального правила»³⁰³ – очень распространенного полифонического приема, как у Титова³⁰⁴, так и в партесном стиле в целом.

Можно добавить, что каноническую имитацию Титов использует и в небольших по объему задостойнике и тропаре Пасхи. Так, в песнопении «Ангел вопияше» слова «И паки реку радуйся» (Рисунок 119) и «людие, веселитесь» выделяются двухголосным бесконечным канон. В первом случае: Д I + Б – Д II + А (т. 10–13), во втором – Д I – Д II, на фоне «педали» альты и баса. В тропаре «Христос воскрес» бесконечный канон применен на тех же словах, что и в «Стихирах Пасхи»: «и сущим во гробех живот даровав». Примечательно совпадение мелодической темы с текстом «живот даровав» в обоих сочинениях (Рисунки 120, 121).

³⁰³ См. определение на с. 116 диссертации.

³⁰⁴ Немало образцов хорального правила помещено в учебном пособии Н. Ю. Плотниковой. См.: Плотникова Н. Ю. Полифония Василия Титова. С. 56–57.

И па-ки ре-ку: ра-дуй-ся! И па-ки ре-ку: ра-дуй-ся,
И па-ки ре-ку: ра-дуй-ся, и па-ки ре-ку:
И па-ки ре-ку: ра-ду-ся, И па-ки ре-ку:
И па-ки ре-ку: ра-дуй-ся!

Рисунок 119. В. Титов. «Ангел вопияше», т. 10–13

[по] прав и су-щим во гро-бех, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, жи-вот да-ро-вав, и
[по] прав и су-щим во гро-бех, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, жи-вот да-ро-вав,
[по] прав и су-щим, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, жи-вот да-ро-вав,
[по] прав и су-щим во гро-бех, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, жи-вот да-ро-вав, жи-вот

Рисунок 120. В. Титов. Тропарь Пасхи, т. 6–10

и су-щим во гро-бех, су-щим во гро-бех, су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, :
и су-щим во гро-бех, су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, жи-вот да-ро-вав, :
и су-щим во гро-бех, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, жи-вот да-ро-вав, :
и су-щим во гро-бех, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав, жи-вот да-ро-вав, :

Рисунок 121. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 146–153

Среди видов имитационной полифонии, используемых в стихирах Пасхи, немалое значение имеют канонические секвенции. В следующем фрагменте (Рисунок 122) представлена каноническая секвенция I разряда (Б II – Т I + Т II) с

удвоением респосты, ее восходящий характер почеркивает смысл текста: «Ибо из гроба днесь, яко от чертога, возсияв Христос»:

109

Т. I
спор - би, и - бо из гро - ба днесь я - ко от чер - то - га, я - ко от чер - то - га, и - бо из гро - ба днесь

Т. II
спор - би, и - бо из гро - ба днесь я - ко от чер - то - га, я - ко от чер - то - га, и - бо из гро - ба днесь

Б. I
спор - би, и - бо из гро - ба днесь

Б. II
спор - би, и - бо из гро - ба днесь я - ко от чер - то - га, я - ко от чер - то - га, я - ко от чер - то - га

Рисунок 122. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 109–113.

Приведем также начало достаточно продолжительного (20 тактов) имитационного раздела с чередованием канонических секвенций в разных тембровых ансамблях из первой стихире Син. певч. 663. В начале секвенцию проводят А, Т I, Б I (т. 81–85, Рисунок 123), затем Т II, Б I, Б II (т. 85–89):

81

А.
Па - ска, две - ри рай - ски - я, две - ри рай - ски - я, две - ри рай - ски - я, Па - ска

Т. I
я, Па - ска, две - ри рай - ски - я, две - ри рай - ски - я, две - ри рай - ски - я,

Т. II
я,

Б. I
Па - ска, две - ри рай - ски - я, две - ри рай - ски - я, две - ри

Б. II
я,

83

две - ри рай - ски - я нам от - вер - за - ю - ша - я, Па - ска, две - ри рай - ски - я

две - ри рай - ски - я нам от - вер - за - ю - ша - я, Па - ска, две - ри рай - ски - я

нам от - вер - за - ю - ша - я, Па - ска, две - ри рай - ски - я

от - вер - за - ю - ша - я, Па - ска

Рисунок 123. «Стихиры Пасхи». Син. певч. 663, т. 81–85

Итак, использование нескольких характерных типов фактуры в запевах и собственно стихирах способствует объединению цикла. Другой способ достижения единства циклических композиций – наличие тематических оборотов, имеющих сквозное развитие, то есть появляющихся в разных разделах одной стихире, а затем и в других стихирах. Например, в пасхальном цикле Василия Титова ведущую роль играет нисходящий постепенный мелодический оборот (в основном, в пределах квинты или сексты, реже – октавы). Впервые этот тематический элемент возникает у Титова в первой стихире в двух вариантах (Рисунок 124):

Figure 124 shows a musical score for the first stichira of the Pascha cycle by Vasilii Titov. It consists of four staves: T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), B. I (Bass I), and B. II (Bass II). The lyrics are: "Пас - ха свя - щен - на - я нам днесь по - ка - за - ся, Пас - ха но - ва, свя - та - я, Пас - ха свя - щен - на - я нам днесь по - ка - за - ся, Пас - ха но - ва, свя - та - я, Пас - ха та - я". The score features a prominent descending melodic line in the tenor parts, which is a characteristic motif of the cycle.

Рисунок 124. В. Титов. «Стихиры Пасхи», стихира 1, т. 4–7.

Нисходящий ход в партии первого тенора (у второго тенора его терцовое удвоение) с элементом речитации текста открывает вторую стихире и далее излагается в партии первого тенора (Рисунок 125):

Figure 125 shows a musical score for the second stichira of the Pascha cycle by Vasilii Titov. It consists of four staves: T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), B. I (Bass I), and B. II (Bass II). The lyrics are: "Я-ю ис-че-за-ет дым, да ис-чез-нут. При-и-ди-те от ви-де-ни-я же-ны благо-вест-ни-цы, и Си-о-ну ры-и-те: при-и-ди-те: Я-ю ис-че-за-ет дым, да ис-чез-нут. При-и-ди-те от ви-де-ни-я же-ны благо-вест-ни-цы, и Си-о-ну ры-и-те: при-и-ди-те: Я-ю ис-че-за-ет дым, да ис-чез-нут. При-и-ди-те от ви-де-ни-я же-ны благо-вест-ни-цы, и Си-о-ну ры-и-те: при-и-ди-те:". The score features a prominent descending melodic line in the tenor parts, which is a characteristic motif of the cycle.

Рисунок 125. В. Титов «Стихиры Пасхи», стихира 2, т. 28–34.

получают разнообразную интерпретацию. Композиторы второй половины XVII века используют несколько характерных типов фактуры: аккордовый склад в запевах и завершающих разделах, кантовый склад и имитационное изложение («хоральное правило», канонические секвенции). Эти приемы хорового письма изобретательно комбинируются с текстом и искусно переплетаются друг с другом, способствуя созданию ярких, не похожих друг на друга произведений.

Отдельного внимания заслуживают способы организации циклической композиции, реализующиеся в сквозном развитии ряда мелодических оборотов, в особых типах музыкальной фактуры, объединяющих различные фрагменты стихир. Мы показали лишь некоторые из них, наиболее важные в тематическом плане для стихир Пасхи Титова (нисходящий поступенный ход) и пятиголосной композиции (волнообразный распев); их количество значительно больше, что свидетельствует о стремлении авторов к созданию цикла Пасхальных стихир как единого цельного сочинения.

3.4.2 Цикл стихир вмч. Димитрию Солунскому в концертах Титова

В творчестве Титова смысловая общность стихирного ряда, посвященных святому великомученику Димитрию Солунскому, получает реализацию также в «триптихе» концертов: «Светиши Отечеству» (подробно изучен в параграфе 3.3), «Мучениче страстотерпче», «Копиями прободен в ребра». Их последовательное расположение в нескольких рукописных памятниках отражено в таблице, представляющей все сборники, в которых встречаются эти сочинения с учетом их нумерации:

Таблица 24 – Концерты вмч. Димитрию Солунскому в рукописных источниках

Тих. 503	Син. певч. 665	Син. певч. 860 (1–3) + ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503	Син. певч. 1051	РНММ. Ф. 283. № 745	ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61, 62
№ 2 «Светиши Отечеству» № 3 «Мучениче страстотерпче» № 4 «Копиями прободен в ребра» ----- № 46 «Светиши Отечеству» № 47 «Копиями прободен в ребра»	анонимные ----- с указанием на авторство Титова	№ 1 «Светиши Отечеству» № 2 «Мучениче страстотерп че» № 3 «Копиями прободен в ребра»	№ 59 «Светиши Отечеству» № 60 «Мучениче страстотерпче» № 61 «Копиями прободен в ребра»	№ 12 «Светиши Отечеству»	№ 106 «Светиши Отечеству» № 106 «Светиши Отечеству» (№ 107 «Днесь празднолюбных собори») № 108 «Мучениче страстотерпче» № 109 «Копиями прободен в ребра»

В трех рукописных памятниках названные сочинения следуют в соответствии с порядком стихир на «Господи, возвах» на великой вечерне в службе Димитрию Солунскому: Тих. 503, Син. певч. 665, Син. певч. 860 (1–3) / ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Практически в одном ряду эти концерты находятся в сборнике ОР РНБ. Q. 61, 62, но они разделены концертом «Днесь празднолюбных собори», не относящемуся к названной службе. Во второй части рукописи Тих. 503 в последовательности нет композиции «Мучениче страстотерпче». Абсолютно во всех сборниках есть концерт «Светиши Отечеству». Он является единственным в Син. певч. 1051 и РНММ. Ф. 283. № 745, что показывает его большую распространенность. Вероятно, это сочинение исполнялось чаще двух других, в связи с чем мы подробно рассмотрели его в параграфе 3.3.

Помимо текстового единства все названные концерты объединяет одинаковый тембровый состав: они написаны для неполного смешанного хора: А, Т I, Т II, Б. Кроме того, эти сочинения имеют общность по ряду музыкальных параметров.

В первую очередь, показателен выбор лада, в соотношении с содержанием стихир³⁰⁵. Все три сочинения объединяет мажорное наклонение, что подчеркивает принадлежность гимнографических источников праздничной службе. Однако одинаковое звуковысотное положение лада избрано для двух композиций – «Светиши Отечеству» и «Мучениче стратотерпче», чьи тексты по сути близки, являясь обращениями к святому Димитрию Мироточцу в день его памяти, как к славному мученику и стратотерпцу, защитнику и молитвенному заступнику, освещающему мир своими чудесами. Эти концерты написаны в *C* ионийском. В третьей стихире («Копиями прободен в ребра») сообщаются события его мученической кончины, изложенные также в форме обращения, однако не включающие молитвенные прошения. Данная композиция выделена другой тональностью, она звучит в *G* миксолидийском (без знаков при ключе, *fis* выставлен в нотном тексте), замыкая цикл на новой высоте, что позволяет также акцентировать внимание на несколько ином образе, запечатленном в стихире.

Кроме того, единство текстов, содержащих прошения, и отчасти контрастирование им текста с элементами жития святого находит отражение в выборе фактуры, в частности, в начальных построениях. Экспозиции концертов «Светиши Отечеству» и «Мучениче стратотерпче» характеризует наличие кантового характера изложения, подчеркивающего гимнический строй первых строк (см. Рисунки 70, 100).

В начале концерта «Копиями прободен в ребра» композитор избирает иной, контрастный тип фактуры: четырехголосная каноническая имитация (по типу фугато), переходящая в простую трехголосную имитацию. Стремительное нисходящее (словно, «пронзающее») движение темы имитации с первых нот несет в себе словесный образ (Рисунок 127):

³⁰⁵ Полные тексты концертов «Мучениче стратотерпче» и «Копиями прободен» см. в Приложении А I. С. 211.

Рисунок 127. В. Титов. «Копиями прободен в ребра», т. 1–5

Фактурное решение заключительных построений также сходно: все три сочинения завершаются имитационным складом, который показан в таблице ниже.

Таблица 25 – Фактура в заключительных разделах концертов
вмч. Димитрию Солунскому

Название концерта	Фактура заключительных разделов
«Светиши Отечеству»	Имитационная: трехголосная каноническая секвенция с постепенным включением всех партий.
«Мучениче стратотерпче»	Имитационная: двухголосная каноническая секвенция с удвоениями (Б+А – Т I+Т II); простая имитация в виде антифона (Б, Т II, А – Б, Т I, А – А, Т I, Т II, Б)
«Копиями прободен в ребра»	Имитационная: трехголосная каноническая имитация, двухголосный бесконечный канон (Т I–Т II).

В рассматриваемых концертах можно наблюдать элементы интонационной общности. Так, в первом разделе композиции «Светиши Отечеству» выделяются несколько тематических оборотов, связанных с обращением к святому Димитрию и его сравнительной характеристикой. Первый оборот (*a*) «распределен» в теме начального построения (т. 1–8, Рисунок 128) в партии первого тенора (с терцовым удвоением у Т II), его мелодический контур очерчивает нисходящее движение в пределах терции (*e-d-c*) с элементом опевания и восходящий тетрахорд (*c-d-e-f*), имеющий краткое секвентное развитие:

Рисунок 128. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 1–8

Близкий мелодический вариант (назовем его *a 1*), объединяющий оба хода в нисходящем направлении и значительно более сжатом ритмическом оформлении (в условиях смены метра), звучит в т. 8–9 (Рисунок 129) в партии второго тенора с текстом «славный Димитрие».



Рисунок 129. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 8–9

Его продолжает следующий интонационный оборот (*b*) в партии первого тенора («Димитрие мучениче»), надстраивающий тетрахорд до квинты (т. 9–11, Рисунок 130):



Рисунок 130. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 9–11

Третий оборот (*c*) с синтагмой «яко звезда светлая» проводится в партии альты с терцовой второй у первого тенора (Рисунок 131), он также связан с нисходящим тетрахордом, но виде заполнения квартового скачка:

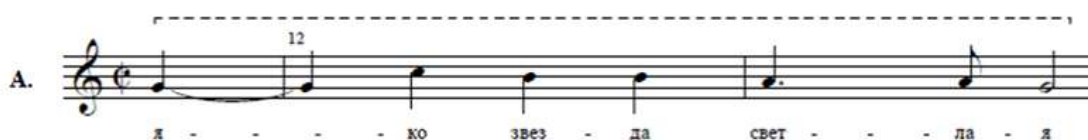


Рисунок 131. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 12–13

Похожий интонационный материал, близкий оборотам *a*, *a 1*, *c* сконцентрирован в теме вступительного построения концерта «Мучениче страстотерпче», которая излагается у альты (с параллельной терцовой дублировкой в партии тенора) (Рисунок 132, т. 1–5):



Рисунок 132. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 1–5

Вариант *a 1* появляется в первом разделе этого же концерта в партии первого тенора с текстом «святе Димитрие», но в условиях минорного лада и аналогично связана с эпитетом Димитрия Солунского (Рисунок 133):

Figure 133 shows two musical staves. The top staff, labeled 'A.', is in a treble clef and contains the lyrics 'свя - - - те Ди - мит - - - ри - е.' The bottom staff, labeled 'Т. I', is in a treble clef and contains the lyrics 'солн - це, свя - те Ди - мит - - - ри - е.' A dashed line connects the two staves, indicating a melodic relationship between the two parts.

Рисунок 133. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 14–16

С темами *a 1* и *b* интонационно перекликается мелодический оборот в партии Т I в имитации из первого раздела концерта «Копиями прободен в ребра», причем звучит он вновь с текстом, характеризующим святого (Рисунок 134):

Figure 134 shows three musical staves. The top staff, labeled 'Т. I', has lyrics '[порезно]вал е - си' and 'страс - то - терп - че Хрис - тов, Ди - мит - - - ри - е.'. The middle staff, labeled 'Т. II', has lyrics 'страс - то - терп - че, страс - то - терп - че Хрис - тов, Ди - мит - - - ри - е.'. The bottom staff, labeled 'Б.', has lyrics '[порезно]вал е - си, страс - то - терп - че Хрис - тов, Ди - мит - - - ри - е.'. A dashed line connects the top and middle staves, indicating a melodic relationship between them.

Рисунок 134. В. Титов. «Копиями прободен в ребра», т. 14–17

Помимо представленных оборотов, связанных с эпитетами Димитрия Солунского, тематическим родством отмечены двухголосные канонические секвенции с удвоениями в концертах «Светиши Отечеству» (т. 13–17, Т I + Б – Т II + А; рис. 104) и «Мучениче страстотерпче» (т. 35–38, Б + А – Т I + Т II; Рисунок 135). В основе секвенций лежит одинаковый мелодический оборот – восходящий скачок на кварту с поступенным заполнением. Интересно, что оба построения относятся к причастным оборотам в тексте, с близкими характеристиками св. Димитрия, как защитника от врагов и заступника перед Богом.

35

А. [веро]ю. Дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, мо-ли-ся ко

Т. I [веро]ю. Дерз - но - ве - ни - е у - бо и - мый, дерз - но - ве - ни - е у - бо и - мый, дерз - но - ве - ни - е у - бо и - мый,

Т. II [веро]ю. Дерз но - ве - ни - е у - бо - и - мый, дерз - но - ве - ни - е у - бо и - мый, дерз - но - ве - ни - е у - бо и - мый,

Б. [веро]ю. Дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, мо-ли-ся ко

Рисунок 135. В. Титов. «Мучениче стратотерпче», т. 35–38

Таким образом, идея тематического единства в музыкальном воплощении нескольких гимнографических текстов получает свою реализацию в творчестве Титова не только в рамках моножанровых циклических форм, но и в условиях своего рода «микроцикла» святому внутри отдельной (в данном случае праздничной) службы.

Добавим, что в рукописных памятниках четырехголосных партесных сочинений идея цикличности прослеживается также на уровне объединения нескольких композиций разных авторов, посвященных тому или иному святому. В рукописи ОР ГИМ. Син. певч. 857 содержится пять концертов Варлааму Хутынскому (№ 13–17). Четыре из этих композиций анонимные, одна – «Иже на земли леганием» – как теперь мы знаем, принадлежит Василию Титову. Эти же концерты входят в состав рукописи Син. певч. 854 (№ 98–102), причем записанные в одинаковой последовательности с Син. певч. 857:

- «Преподобне и Богоблаженне»
- «Яко чистое и нескверное зеркало»
- «Преподобне отче и Богоносне»
- «Чистое и пречестное»
- «Иже на земли леганием»

Все пять сочинений адресованы одному виду тембрового состава хора: Д, А, Т, Б. Нотный текст партий идентичен: партия баса в Син. певч. 857/2 совпадает с партией баса в Син. певч. 854/4; партия дисканта в Син. певч. 857/1 совпадает с

Син. певч. 854/3. Это объясняется тем, что они принадлежали одной певческой традиции, связаны с одним храмом³⁰⁶.

В рукописях, прижизненных Титову содержатся первый, второй, третий и пятый концерты из этой группы. Концерт «Преподобне и богоблаженне» входит в число концертов рукописи НМЛ. Ркк. № 1209 (концерт № 120, партия тенора). Это же сочинение, а также композиции «Яко чисто и нескверное зеркало» и «Преподобне отче и Богоносе» находятся в Тобольской рукописи № 310 (концерты № 37–39, партия альты; у первого концерта есть запись на полях: «Стихиры преподобному Варлааму Хутынскому», л. 64). Концерт «Иже на земли леганием» записан в рукописи Тих. 503 (концерт № 45, партия баса). Композиция «Чистое и пречестное» может находиться в других, еще не исследованных рукописях эпохи Титова. Вместе с тем она могла быть написана и позднее перечисленных сочинений.

Музыкальный язык анонимных концертов значительно упрощен в сравнении с письмом Титова, и нет оснований относить данные сочинения к перу мастера. Вполне вероятно, что они были созданы одним автором. На это косвенно может указывать единство ладовой сферы: все они написаны в Сионийском, кроме того, в трех концертах («Преподобне и Богоблаженне», «Преподобне отче и Богоносе», «Чистое и пречестное») используется рондообразность. На наш взгляд, композиция Титова была добавлена к ним, дополняя этот музыкальный ряд в контексте их принадлежности единой службе. Концерты в ярославских рукописях расположены в последовательности текстов великой вечерни из службы Варлааму Хутынскому. Четыре сочинения полностью повторяют порядок стихир на «Господи, воззвах» в начале богослужения (на «Господи, воззвах»: стихиры на 8, самогласны, глас 8). Пятый концерт – «Иже на земли леганием» написан на текст тропаря, который поется на благословении хлебов.

Любопытно в параллели с «триптихом» Димитрию Солунскому отметить похожую последовательность этих сочинений с точки зрения их тональной

³⁰⁶ Напомним, что обе рукописи происходят из Ярославского Кафедрального Успенского Собора.

организации. Композиции 1–4 написаны в Сионийском, последняя – в G миксолидийском.

Таким образом, концерт Титова «Иже на земли леганием» оказался вписан в цикл произведений, вместе с сочинениями неизвестного автора (или авторов) рубежа XVII – середины XVIII веков, предназначенных для одной службы.

Заключение

В диссертации на основе расширения источниковедческой базы введены в научный обиход двадцать ранее неизвестных (считавшихся анонимными) четырехголосных концертов мастера, составлены полные партитуры восемнадцати композиций. Изучение этих сочинений дало возможность впервые значительно пополнить и целостно осветить одну из сфер наследия композитора, раскрыть специфику жанра концерта для четырехголосного состава в контексте отечественной хоровой культуры последней четверти XVII – первой половины XVIII века.

Концертные композиции Титова на 4 голоса были выявлены в 22-х рукописях (49 певческих книгах), созданных на протяжении практически всего периода существования партесного многоголосия в России. Благодаря датированию рукописных источников обозначены хронологические границы появления этих сочинений: середина 70-х годов XVII – первое десятилетие XVIII в. Все четырехголосные концерты Титова были впервые зафиксированы в десяти рукописях (полных и неполных комплектах, в целом в двадцати трех певческих книгах) 1670 – 1720-х годов, большая часть которых относится к Петровскому времени. Данная группа источников отражает певческую культуру последней четверти XVII – первых десятилетий XVIII века, дает возможность оценить степень распространенности четырехголосных концертов мастера именно в этот период. Круг авторов, чьи произведения помещены в сборниках, репрезентирует профессиональную среду, окружавшую композитора.

Анализ памятников Петровской эпохи позволил выстроить временную последовательность появления концертов в рукописях, и тем самым внести, предположительно, новые детали в творческую биографию композитора. Большинство сочинений на четыре голоса было создано в период, связанный со службой Титова в хоре государевых певчих дьяков. Две композиции – «Во месяц шестый» и «О како беззаконное сонмище» принадлежат к наиболее ранним

произведениям, первая из них была написана, вероятно, до появления композитора при дворе царя Федора Алексеевича.

Сочинения Титова (15 из 20) сохранялись в партесных рукописях до середины 1780-х годов. Они содержатся в 12-ти рукописных сборниках (полных и неполных комплектах, в целом в двадцати шести певческих книгах) середины – второй половины XVIII века, некоторые не утрачивали своего значения до конца 70-х гг. и были востребованы в таких певческих центрах как Ярославль, Ростов Великий, Петербург. Уменьшение числа сочинений в рукописях этого периода свидетельствует об их постепенном выходе из церковно-певческого репертуара.

При составлении партитур нотный текст концертов сверялся по всем имеющимся рукописным источникам, уточнялись вопросы, связанные с редактированием. Ряд несовпадений, касающихся знаков альтерации, записи мелодического материала, организации подтекстовки, ритмических разночтений можно отнести к ошибкам переписчиков при копировании хоровых партий. Вместе с тем, отдельные различия (например, добавление новых мелодических распевов, наличие двух вариантов звуковысотного положения лада в записи партий) выявили особенности бытования концертов Титова и их звучания при жизни и после смерти композитора. Так, наиболее существенные изменения музыкального материала содержатся в списках середины – второй половины XVIII века.

В диссертации были изучены вербальные источники концертов, раскрыто их содержание. Композитор обращался к различным жанрам (стихиры, тропари, псалмы) и темам богослужбной гимнографии (праздничным, связанным с памятью почитаемых святых, к теме Великого поста). Редкими образцами являются избранные в качестве вербальной основы фрагмент первой главы из Евангелия от Луки в концерте Благовещению Пресвятой Богородицы «Во месяц шестый») и сюжет притчи о заблудшей овце, частично совпадающий с текстом воскресного догматика («Сей есть образ Сына Божия»). Отметим, что сокращения в стихах Евангельского отрывка, присутствующие в концерте «Во месяц

шестый», отражают предварительную работу композитора со словесным источником.

Особое внимание обращают на себя концерты на тексты стихир вмч. Димитрию Солунскому – небесному покровителю выдающегося современника Василия Титова, духовного писателя, митрополита, святителя Димитрия Ростовского. Предположительно данные композиции могли исполняться в его пьесе «Венец великомученику Димитрию».

Содержание словесных текстов обусловило различие музыкальных средств, отразилось в ладотональной структуре, тематической ткани, архитектонике сочинений.

Исследование ладовой, тематической организации, принципов формообразования в концертах Титова выявило своеобразие музыкального языка и композиционных решений Титова, место наследия композитора в русской хоровой культуре эпохи барокко.

С одной стороны, в его сочинениях присутствуют типичные приемы создания концертной композиции, отраженные в «Музыкальной грамматике» Дилецкого: выбор «печальной» или «веселой» музыки в прямом согласии с образным строем словесных текстов, использование типовых мелодических оборотов и музыкально-риторических фигур, метрических и фактурных контрастов (сопоставление аккордового, кантового, имитационного изложения, дуэтов, трио и всего хора) и др. Но при этом следует подчеркнуть их творческое претворение в музыке Титова в связи с разнообразием оттенков содержания. Так, образный строй мажорных концертов, посвященных Божией Матери («Цвете неувядаемый», «В кимвалех устнами чистыми») – мягкий, лирический, с темами песенного или слегка подвижного инструментального характера, концертов в честь святых мучеников и подвижников благочестия («Светиши Отечеству», «Иже на земли леганием») – более строгий, суровый, торжественный. В минорных сочинениях наблюдается разнообразное развитие интонационно-ритмических ячеек в нисходящем движении, начиная с секундового хода на тон, связь с мелодикой славянской песенной культуры (колядки, канты). В широко

применяемых оборотах, соотносимых с музыкально-риторическими фигурами, их искусном комбинировании отразилось мастерство Титова в реализации гибкого взаимодействия между словом (словосочетанием, синтагмой) и характерным приемом его воплощения, в т. ч. с важной ролью нисходящего движения, связываемого с различными образами.

С другой стороны, в четырехголосных концертах ярко проявилась индивидуальность Титова. Так, его ладовые решения оказываются своеобразными и неожиданными, что обнаруживается в покаянных сочинениях «Седе Адам» и, особенно, «О како беззаконное сонмище» (на текст стихир Стратной седмицы), написанных в мажоре. Мелодический дар композитора позволяет создать легко запоминающиеся темы рефренов, варианты распевных мелодий, отмеченных тесной смысловой связью с текстом, обладающих особой цельностью и завершенностью.

Изучение особенностей формообразования позволило выявить различные виды композиционных решений Титова. Среди них особая роль принадлежит рефранным формам, которые становятся чрезвычайно характерными для стиля композитора. Использование принципа рефренности, как правило, распространяется на один или два начальных раздела, занимая при этом большую часть композиции, или организует центральную часть сочинения.

Из десяти концертов, содержащих рефранные формы, в рамках исследования были представлены наиболее яркие образцы, в которых Титов создал различные виды рефренов:

- текстомузыкальный, рельефно противопоставляющий первые слова тропаря «Цвете неувядаемый» строкам, начинающимся с припева «радуйся» в одноименном концерте;
- текстовый, сопровождающийся сменой метроритмических и тематических условий в концерте «В кимвалех устнами чистыми», объединивший больше половины композиции и подчеркивающий одну из ключевых синтагм текста;
- «комплекс» рефренов, сформировавший полирефренную конструкцию, выполняющую важную драматургическую роль в раскрытии содержания главного

повествовательного раздела текста Постной Триоди («О како беззаконное сонмище»).

Взаимодействие различных принципов организации музыкального материала было выявлено в концертах со сквозным типом развития – «Светиши Отечеству», «Иже на земли леганием». Анализируя их форму по нескольким критериям, можно было наблюдать определенную общность: 1) двухчастность в крупном плане, согласно сходной структуре текстов (сложноподчиненные предложения, состоящие из двух разделов); 2) более дробное деление на текстомузыкальные построения, отражающее работу композитора со строками; 3) объединение нескольких построений в более крупные разделы по ладовым, образно-смысловым, фактурным, музыкально-тематическим признакам (в результате возникает форма трехчастная с чертами репризности в «Светиши Отечеству» и четырехчастная в «Иже на земли леганием»). Помимо того, стремление Титова к цельности формы обнаруживается в системе фактурных, интонационных и мелодико-ритмических связей, создании интонационно-тематических арок, объединяющих сквозное, непрерывно обновляющееся течение музыкальной ткани произведений.

Как и в отношении рефренных форм, здесь вновь следует отметить выразительную роль приемов, участвующих в формообразовании. С помощью метрического контраста в концертах Титова могут быть подчеркнуты важные смысловые синтагмы текста, выделены экспозиционные построения. Фактурное изложение может сопутствовать повествовательному (кантовое письмо) или гимническому характеру (аккордовый склад, восходящие канонические секвенции в концерте «Светиши Отечеству»), преподносить наиболее важную лексему как смысловой центр целого раздела (трехголосная каноническая секвенция, выделяющая слово «мудрование» в концерте «Иже на земли леганием»).

Важное значение для характеристики приемов партесного письма в музыке Титова имеет изучение способов организации циклической композиции, которые были прослежены на примере «Стихир Пасхи». Сопоставление композиционных

приемов в «Стихирах Пасхи» Титова и его современников, чьи имена пока остаются для нас неизвестными, выявило наиболее значимые для русской хоровой культуры своего времени тенденции: стремление к завершенности формы, разнообразие фактурных решений с особой ролью канта и имитационной полифонии, применение средств музыкальной риторики в структурном плане (выделение экспозиционных и заключительных разделов сочинений) и в мелодико-тематической организации. Особо подчеркнем использование сквозного развития мелодических оборотов, в частности, нисходящего оборота как ведущего в «Стихирах Пасхи» Титова, при помощи которого объединяются различные части цикла.

Идея создания циклического единства на разных уровнях прослеживается в микроцикле концертов св. вмч. Димитрию Солунскому. С помощью ладовых, фактурных и отдельных интонационных средств Титов формирует своеобразный музыкальный «триптих» в рамках одного богослужения.

Проведенное исследование позволяет расширить научные представления о концертном жанре в творчестве Титова, известном ранее преимущественно по многохорным композициям. Концерты для различных четырехголосных составов стали своего рода творческой лабораторией, в которой формировался и совершенствовался музыкальный язык композитора, отрабатывались приемы хорового письма. Эти сочинения составляют существенную и художественно значимую часть музыкального наследия мастера. Подтверждением тому может служить введение нескольких из них – «В кимвалех устнами чистыми», «Седе Адам», «Сходяй Спас», «Христе Боже наш, вольное распятие» – в исполнительскую практику, что дает возможность оценить красоту и стилистические особенности этих партитур в живом звучании, находящем положительный отклик у певцов и слушателей.

В настоящей диссертации впервые поставлены задачи изучения четырехголосных концертов Василия Титова, предложены пути их решения, получены результаты, сделан еще один шаг в области источниковедения, истории и теории партесного стиля. Безусловно, исследование имеет немалые

перспективы. На данный момент остаются неполными партитуры концертов «Христос рождается, славите» и «Сей есть образ Сына Божия». Необходима дальнейшая архивная работа, поиск недостающих партий или возможностей их реконструкции, расширение источниковедческой базы, в том числе, в связи с изданием полного собрания четырехголосных концертов выдающегося композитора эпохи барокко.

Кроме того, неизвестно, сколько концертных сочинений на четыре голоса в целом создал автор; возможно, рукописи содержат и другие композиции Титова, которые пока не атрибутированы ему. Составление и введение в научный обиход всего корпуса четырехголосных концертов, имеющих в рукописях, потребует многолетних трудов, но позволит сделать еще более определенные выводы о своеобразии стиля Василия Титова и его современников.

Список сокращений

БАН – Библиотека Академии наук

ГА г. Тобольска – Государственный архив г. Тобольска

ГАТО – Государственный архив Тверской области

ГАЯО – Государственный архив Ярославской области

ГПНТБ СО РАН – Государственная публичная научно-техническая библиотека
Сибирского отделения Российской академии наук

Епарх. – Епархиальное собрание ОР ГИМ

Епарх. певч. – Епархиальное певческое собрание ОР ГИМ

МГК – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

НМЛ – Национальный музей им. А. Шептицкого во Львове

ОР БАН – Отдел рукописей Библиотеки Академии наук

ОР ГИМ – Отдел рукописей Государственного Исторического музея

ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

ОСРК – Основное собрание рукописной книги (ОР РНБ)

ОРКиР ГПНТБ СО РАН – Отдел редких книг и рукописей Государственной
публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской
академии наук, г. Новосибирск

ПСТГУ – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет

РНММ – Российский национальный музей музыки (ранее: ВМОМК им.
М. И. Глинки)

Син. певч. – Синодальное певческое собрание (ОР ГИМ)

Тит. – Собрание А. А. Титова (ОР РНБ)

Тих. – Собрание М. Н. Тихомирова (ОРКиР ГПНТБ СО РАН)

Val. – рукописное собрание Ново-Валаамского монастыря в Хейнявеси
(Финляндия).

Список литературы

1. **Александрина, А. В., Булычева, А. В.** Концерты Василия Титова двенадцатым праздникам: сверхцикл русского барокко / А. В. Александрина, А. В. Булычева // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 36. – С. 112–130.
2. **Александрина, А. В., Булычева А. В.** Концерты на восемь голосов Василия Титова и «Творение иерея Василия Гусева» / А. В. Александрина, А. В. Булычева Научный вестник Московской консерватории. 2020 – 4(43). – С. 42–61.
3. **Библия.** – М. : Российское Библейское Общество, 2007. – 1057 с.
4. **Булычева, А. В.** Концерты на 12 голосов из проблемы восстановления собрания Спасо-Преображенского Пыскорского монастыря: история, ладовая природа / А. В. Булычева // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 244–251.
5. **Булычева, А. В.** «Преложение пропорций» в концерте Леонтия-монаха «Оком благоутробным» в свете барочной теории такта / А. В. Булычева // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Тезисы докладов = Tenth European Music Analysis Conference: Abstracts / ред.-сост.: К. В. Зенкин и др. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 105–106.
6. **Василий Титов и русское барокко: Избранные хоровые произведения [Ноты]: Смешанный хор без сопровождения с переложением хоровой партитуры для фортепиано / транскрипция, ред., предисл. и вступ. статья О. Дольской / Musica Russica (Памятники русской духовной музыки. Серия 13. Вып. 1) / ред. серии В. Морозан).** – Мэдисон [Коннектикут], 1995. – 203 с.
7. **Василий Титов.** Концерты двенадцатым праздникам на двенадцать голосов. Партитура / Ред. А. В. Булычевой. М. : Вокальный ансамбль Intrada,

2020. – Режим доступа: <https://intrada-ensemble.ru/vasiliy-titov-koncerty-dvunadesyatym-prazdnikam-na-12-golosov/> (дата обращения: 10.09.2021).

8. **Виноградова, Г. Н.** Стилиевые особенности партесной концертной композиции переходного периода (на примере трехголосных концертов из рукописных сборников конца XVII – конца XVIII веков): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Виноградова Галина Николаевна. – М., 1994. – 151 с.

9. **Владимиров Артемий, протоиерей.** Искусство речи (Тропари о проповеди и письме). Лекции. Часть 2. [Электронный ресурс] / протоиерей Артемий Владимиров. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/iskusstvo-rechi/2_1 (дата обращения: 18. 08. 2021).

10. **Владышевская, Т. Ф.** Партесный хоровой концерт в эпоху барокко / Т. Ф. Владышевская // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века – [сборник статей] : Труды Гос. музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных, вып. 21. / Сост. Л. В. Кикнадзе – М., 1975. – С. 72–112.

11. **Воробьев, Е. Е.** Музыка и риторика в России XVII–XVIII веков: Николай Дылецкий и Михаил Березовский / Е. Е. Воробьев // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 233–242.

12. **Вострышев, М. И.** Москва православная. Все храмы и часовни / М. И. Вострышев, С. Ю. Шокарев. – М. : Алгоритм, 2012. – 542, [1] с., [14] л. цв. ил.: ил.; 25 см. – (Москвоведение. Подарочные издания).

13. **Гатовская, Е. Е.** Концерты Василия Титова на 4 голоса: новые открытия / Е. Е. Гатовская // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (22). – С. 90–104.

14. **Гатовская, Е. Е., Плотникова, Н. Ю.** Концерт Василия Титова «Цвете неувядаемый»: особенности композиции и хорового письма / Е. Е. Гатовская, Н. Ю. Плотникова // Музыкальная археография – 2015: Сб. статей (Материалы научно-практической конференции «Звучающий мир Древней Руси», 19–21 ноября

2014 г.) / Сост. и науч. ред. Н. В. Заболотная, И. П. Шеховцова. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2017. – С. 187–208.

15. **Гатовская, Е. Е.** Некоторые особенности рефренных форм в четырехголосных концертах Василия Титова / Е. Е. Гатовская // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 31. С. 83–101

16. **Гатовская, Е. Е.** О некоторых стилистических аспектах четырехголосных концертов Василия Титова / Е. Е. Гатовская // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому (26–28 ноября, 2019 г.); ред. коллегия: И. В. Полозова, О. Б. Краснова, А. Г. Хачаянц. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. – С. 45–54.

17. **Гатовская, Е. Е.** Стихиры Пасхи в партесном многоголосии: к вопросу об организации цикла / Е. Е. Гатовская // Музыковедение. 2018. № 2. – С. 3–14.

18. **Гатовская, Е. Е.** Четырехголосные концерты Василия Титова в рукописных памятниках Петровской эпохи / Е. Е. Гатовская // Древнерусское песнопение. Пути во времени: материалы международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения» (2011–2016). Вып. 6 / Сост. и ред.: М. С. Егорова, Е. В. Плетнева. – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра древнерусского певческого искусства. СПб. : Скифия–принт, 2017. – С. 160–165.

19. **Гераклитов, А. А.** Филиграния XVII века на бумаге рукописных и печатных документов русского происхождения / А. А. Гераклитов. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1963. – 259 с.: ил.: 30 см.

20. **Герасимова, И. В.** Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Герасимова Ирина Валерьевна. – М., 2010. – 394 с.

21. **Герасимова, И. В.** Профессиональная церковно-певческая среда Вильны XVII века и творчество композитора Николая Дилецкого // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2008. № 2. С. 31–42.

22. **Герасимова, И. В.** Ян Календа: партесное письмо композитора середины XVII века / И. В. Герасимова // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред. - сост. Н. Ю. Плотникова. – М., 2016. – С. 139–144.
23. **Герасимова-Персидская, Н. А.** «Малые формы» в русско-украинской музыке 17 в. / Н. А. Герасимова-Персидская // *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Vol. 7. – Bydgoszcz, 1985. – С. 621–637.
24. **Герасимова-Персидская, Н. А.** Музыка. Время. Пространство / Н. А. Герасимова-Персидская // Ред. Ирина Тукова. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
25. **Герасимова-Персидская, Н. А.** Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983. – 288 с., нот.
26. **Герасимова-Персидская, Н. А.** «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII – первой половины XVIII века / Н. А. Герасимова-Персидская // Русская хоровая музыка XVI – XVIII веков. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83; ред.: А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. – М. : ГМПИ, 1986. – С. 136–152.
27. **Герасимова-Персидская, Н. А.** Принцип порождения в партесном творчестве / Н. А. Герасимова-Персидская // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского): Материалы Международной научной конференции 12–16 мая 2009 года: сборник статей / сост., отв. ред. И. Е. Лозовая. – М. : Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – 568 с. : нот., ил. – (Гимнология; вып. 6). – С. 465–479.
28. **Герасимова-Персидская, Н. А.** Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с., нот.
29. **Гуляницкая, Н. С.** Русская музыка: становление тональной системы XI–XX вв.: Исследование / Н. С. Гуляницкая. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. 2. – С. 43–71.

30. **Демина, В. Н.** Музыка «викториальных» торжеств эпохи Петра I (о путях становления русской светской культуры): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Демина Вера Николаевна. – Ростов-на-Дону, 2009. – 375 с.
31. **Деяния и послания святых апостолов с Апокалипсисом:** На слав. и рус. наречии. – Спб. : Синод. Тип., 1862. – [Репринт. изд.]. – М. : Данилов. Благовестник: Прогресс, Б. г. (1992). - 583,[6] с.; 22 см.
32. **Дианова, Т. В.** Филигрani XVII–XVIII вв. «Герб города Амстердама» / Т. В. Дианова. – М., 1998. – 168 с.: илл. 131.
33. **Дианова, Т. В.** Филигрani XVII–XVIII вв.: «Голова шута»: каталог / Т. В. Дианова. – М., 1997. – 166 с. – (Труды Государственного Исторического Музея; вып. 94).
34. **Дилецкий, Н. П.** Идея грамматики мусикийской / Н. П. Дилецкий / Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7; ред. коллегия: Ю. В. Келдыш (главный редактор), А. П. Зорина [и др.]. – М., 1979. – 641 с. : ил., нот., факс. ; 20 см.
35. **Друскин, Я. С.** О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Я. С. Друскин. – СПб. : Северный олень, 1995. – 132 с.
36. **Дубравская, Т. Н.** Музыка эпохи Возрождения / Дубравская Т. Н. // История полифонии: В 7-ми вып. Вып. 2-Б: – М. : Музыка, 1996. – С. 25–52.
37. **Есипова, В. А.** Филигрani на бумаге сибирских документов XVII–XVIII вв. / В. А. Есипова; научный ред. А. Н. Жеравина; Томский государственный университет. – Томск: Издательство Томского университета, 2005. – 204, [6] с. : ил., табл.; 30 см.
38. **Ефимова, И. В.** Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII – начала XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 / Ефимова Ирина Викторовна. – Ленинград, 1984. – 205 с.
39. **Ефимов, А. С.** Историко-богословское содержание песнопений Великого Пятка и Великой Субботы в Постной Триоди / А. С. Ефимов. – М. : ПСТГУ, 2008. – 145 с.

40. **Желтов Михаил, священник.** Полиелей / свящ. М. Желтов // Православная энциклопедия. Т. 57 – М., 2020. – С. 124–125.
41. **Заболотная, Н. В.** Проблема индивидуальности художественного целого в творчестве композиторов Украины и России второй половины XVII –первой половины XVIII веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Заболотная Наталья Викторовна. – Киев, 1983. – 208 с.
42. **Захарова, О. И.** Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. / О. И. Захарова // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3.: Сборник статей. Редкол.: Н. Е. Тараканов и др. – М. : Советский композитор, 1975. – С. 345–378.
43. **Игнатий (Брянчанинов), свт.** Аскетические опыты: в 2 томах. Т. 1 / Святитель Игнатий (Брянчанинов). – М. : Издательский дом: Сибирская Благовонница, 2017. – С. 7–13.
44. **Игнатъев, А. А.** Богослужбное пение Православной Русской Церкви с конца XVI до начала XVIII века по крюковым и нотно-линейным певчим рукописям Соловецкой библиотеки. (В связи с кратким очерком древней богослужбной музыки и пения и обзором русской литературы о богослужбном пении) / Свящ. А. А. Игнатъев – Казань: Центральная Типография, 1916. – С. 523–539.
45. **Извеков, Н. Д.** Придворные певчие и крестовые священники и дьяки в XVII веке. / Н. Д. Извеков // Богословский вестник. 1903. Т. 2. – № 10. – С. 255–294
46. **Каган, М. Д., Поньрко, Н. В., Рождественская, М. В.** Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1980. – Т. 35: Рукописное наследие Древней Руси. С. 105–144.
47. **Казанцева, Т. Г.** Певческие рукописи Государственного архива в г. Тобольске: встреча двух культур // Певческие рукописи XVII –XX веков Государственного архива в г. Тобольске: [каталог] / Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского Отделения Российской академии наук / сост. Т. Г. Казанцева; науч. ред. А. Ю. Бородихин. – Новосибирск : ГПНТБ

СО РАН, 2016. – 178 с.: ил. – (Материалы к Сводному каталогу рукописей, старопечатных и редких книг в собраниях Сибири и Дальнего Востока) (Книжные памятники и книжные собрания).

48. Каноны празднику Успения Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и приснодевы Марии: творение преподобных и богоносных отцов наших Козмы, епископа Маюмского и Иоанна Дамаскина, инока и презвитера лавры Саввы Освященного: церковнославянский текст с переводом и комментарием священноинока Симеона. – Балашиха; Владимир : Граф Цеппелин, 2006. – 79 с.: ил.; 21 см.

49. Канон благодарственный с акафистом Пресвятой Богородице / Азбука веры [сайт] / Православное богослужение. Перевод богослужения на русский язык. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/kanon-blagodarstvennyj-s-akafistom-presvyatoj-bogorodicze/> (дата обращения: 11. 05. 2020).

50. **Каравашкин, А. В.** Трактровка притчи о блудном сыне в поэзии и повестях XVII века /А. В. Каравашкин // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение: научный журнал. – № 6–2 (39). – 2018. – М.: С. 163–182.

51. **Катунян, М. И.** Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко / М. И. Катунян // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа. Сб. трудов. Вып. 132 / Сост. Э. А. Стручалина. – М., 1994.

52. **Келдыш, Ю. В.** История русской музыки: в 10 т. Т. 1: Древняя Русь XI – XVII века / Ю. В. Келдыш // Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР; редакционная коллегия: Ю.В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1983. – М., 1983. – С. 161–293.

53. **Келдыш, Ю. В.** История русской музыки: в 2 ч. Ч. 1 / Ю. В. Келдыш. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1948. – С. 92–127.

54. **Келдыш, Ю. В.** Ранний русский кант / Ю. В. Келдыш // Очерки и исследования по истории русской музыки; вступ. ст. О. Левашевой [с. 3–35]. – М. : Советский композитор, 1978. – С. 64–91.
55. **Клепиков, С. А.** Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII – XX веков [справочное пособие] / С. А. Клепиков. – М. : Издательство Всесоюзной Книжной палаты, 1959. – 306 с.: ил.; 35 см.
56. **Клименко, Т. В.** Гармонические системы в русской музыке XVII–XIX веков: вехи исторической эволюции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Клименко Татьяна Валерьевна. – М., 2009. – 199 с.
57. **Ковалева, В. М.** Музыкальное образование в России в конце XVII – первой четверти XVIII столетия: дис. ... канд. искусствоведения: 13. 00. 08 / Ковалева Вера Михайловна. – М., 2002. – 201 с.
58. **Кудряшов, А. Ю.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: учебное пособие. 2-е изд., стер. / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. – С. 45–78 – (Учебник для вузов. Специальная литература).
59. **Ливанова, Т. Н.** Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры / Т. Н. Ливанова. – М.: Искусство, 1938. – 360 с., нот.
60. **Ливанова, Т. Н.** Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. – Т.1. – С. 453–525.
61. **Ливанова, Т. Н.** Сборник кантов XVIII века (в извлечениях) из рукописных фондов Государственного Исторического музея. Приложение к четвертому разделу книги Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века», том 1. М. : Государственное музыкальное издательство, 1951. – 136 с.
62. **Лобанова, М. Н.** Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с., нот.
63. **Лопухин, А. П.** Толковая Библия. Толкование на Псалтырь [Электронный ресурс] / А. П. Лопухин. – Режим доступа:

https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_22/136 (дата обращения: 05.05.2019).

64. **Лукашевич, А. А.** Крестопоклонная неделя / А. А. Лукашевич // Православная энциклопедия. Т. 38. – М., 2015. – С. 609–611.
65. **Лыжов, Г. И., Дмитриева, Е. О.** Виды контрапункта в «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого / Г. И. Лыжов, Е. О. Дмитриева // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 218–232.
66. **Майстер, Х.** Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / Х. Майстер. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2013. – 112 с. – (Серия «Искусство интерпретации»).
67. **Мальцева, А. А.** Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских Магнификатов XVII века): монография / А. А. Мальцева. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2014. – 324 с., ил.
68. **Махов А. Е.** Musica literaria: Идея словесной музыки в Европейской поэтике / А. Е. Махов – М. : Intrada, 2005. – 224 с.
69. **Металлов, В. М.** Очерк истории православного церковного пения в России / Сост. Свящ. В. М. Металлов – Саратов : тип. Губ. земства, 1893. – [2], 101 с.; 22.
70. **Металлов, В. М.** Очерк истории православного церковного пения в России [Издание четвертое, исправленное и дополненное] / В. М. Металлов – М. : Печатня А. И. Снегиревой, 1915. – 52 с.
71. Музыка на Полтавскую победу // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2 / Сост., публ., иссл., коммент. и предисл. Вл. Протопопова. – М. : Музыка, 1973. – 254 с.
72. **Николай Дилецкий.** Хоровые произведения [без сопровождения] / Николай Дилецкий; сост., ред. и вступ. статья Н. А. Герасимовой-Персидской. – Киев : Музична Україна, 1981. – 254 с.
73. **Носина, В. Б.** Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – М. : Классика – XXI, 2011. – 53 с.

74. **Носина, В. Б.** Скрытые смыслы музыки И. С. Баха [Электронный ресурс] / В. Б. Носина // Играем с начала : всероссийская музыкально-информационная газета. – Май 2012. – № 5 (99). – С. 14. – Режим доступа: <http://archive.gazetaigraem.ru/pdf>. (дата обращения: 20. 06. 2020).
75. Обрезание Господне и свт. Василия Великого / Азбука веры [сайт] // Православное богослужение. Перевод богослужения на русский язык. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/obrezanie-gospodne-i-svt-vasiliya-velikogo/#n2> (дата обращения: 16. 12. 2020).
76. От монодии к многолосию. Из репертуара Ансамбля древнерусской музыки «Знамение»: Хрестоматия [Ноты] / сост., коммент., Т. В. Швец. – Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра древнерусского певческого искусства. – СПб. : Скифия-принт, 2019. – 172 с.
77. **Парфентьев, Н. П.** Профессиональные музыканты Российского государства XVI – XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки / Н. П. Парфентьев. – Челябинск, 1991. – 444 с.
78. Пасха Христова. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2013. – 128 с. Серия «Православное богослужение».
79. **Плотникова, Н. Ю.** Концерты Николая Дилецкого Михаилу Архангелу: вопросы композиции в партесном стиле / Н. Ю. Плотникова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 33. – С. 77–96.
80. **Плотникова, Н. Ю.** О каденциях и каденционных планах в четырехголосных хоровых концертах Николая Дилецкого / Н. Ю. Плотникова // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Тезисы докладов = Tenth European Music Analysis Conference: Abstracts / ред.-сост.: К. В. Зенкин и др. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 106–107.
81. **Плотникова, Н. Ю.** Полифония Василия Титова: учебное пособие по полифонии для студентов музыкальных вузов / Н. Ю. Плотникова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 128 с., нот.

82. **Плотникова, Н. Ю.** Рукопись из Николо-Вяжицкого монастыря – памятник партесного пятиголосия XVII века / Н. Ю. Плотникова // Древнерусское песнопение. Пути во времени: материалы международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения» (2011–2016). Вып. 6 / Сост. и ред. М. С. Егорова, Е. В. Плетнева. – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Каф. древнерусского певч. искусства. – СПб. : Скифия-принт, 2017. – С. 154–159.
83. **Плотникова, Н. Ю.** Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, истории, теория: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Плотникова Наталья Юрьевна. – М., 2013. – 438 с.
84. **Плотникова, Н. Ю.** Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, истории, теория / Н. Ю. Плотникова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2015. – 340 с.
85. **Плотникова, Н. Ю.** Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследования и публикация / Н. Ю. Плотникова. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2012. – 262 с., нот.
86. **Плотникова, Н. Ю.** Службы Божии Василия Титова: итоги архивных исследований / Н. Ю. Плотникова // Музыкальная академия. – 2011. – № 2 (734). – С. 28–31.
87. **Плотникова, Н. Ю.** Семейный скрипторий Николая и Петра Ивашевых и его роль в истории партесного многоголосия / Н. Ю. Плотникова // Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации: материалы международной научной конференции 12–17 мая 2014 года / отв. ред. И. Е. Лозовая, ред. – сост. И. В. Старикова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – С. 435-450.
88. **Плотникова, Н. Ю.** Творчество Николая Дилецкого: новые открытия / Н. Ю. Плотникова // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 77–82.
89. **Плотникова, Н. Ю.** «Царственный мастер» Василий Титов / Н. Ю. Плотникова // Музыка и время. – 2011. – № 5. – С. 32–56.

90. **Плотникова, Н. Ю.** Четырехголосные хоровые концерты Николая Дилецкого: на пути к изданию / Н. Ю. Плотникова // Художественное образование и наука 2020/4 (25) – С. 63–72. – Режим доступа: [http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/magazines/hon2020\(4-25\).pdf](http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/magazines/hon2020(4-25).pdf). (дата обращения: 20. 09. 2021).
91. **Плотникова, Н. Ю.** Ярославль – крупнейший певческий центр России XVIII века [Электронный ресурс] / Н. Ю. Плотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2011 – Том I (Гуманитарные науки) – С. 235–240. – Режим доступа: http://vestnik.yspu.org/releases/2011_4g/50.pdf. (дата обращения: 14. 08. 2020).
92. **Плюснина Е. Г.** Двухорные концерты в творчестве Василия Титова. Дипломная работа (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского). Науч. рук. Н. Ю. Плотникова. М., 2015.
93. **Полозова, И. В.** Музыкальная культура барокко в России: общее и специфическое / И. В. Полозова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2016. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства 2016. Вып. 3 (23). С. 48–64.
94. Православный церковный календарь. Преподобный Варлаам Хутынский. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/days/sv-varlaam-hutynskij> (дата обращения: 11. 09. 2021).
95. Преображение Господне / Азбука веры [сайт] // Православное богослужение. Перевод богослужения на русский язык. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/preobrazhenie-gospodne/#n2> (дата: обращения: 14. 02. 2020).
96. **Преображенский, А. В.** Очерк истории церковного пения в России [23 снимка певч. рукописей и печ. нот. изд. XII-XVIII в. 17 портр. дух. композиторов и исслед. церк. пения XVIII-XIX в. Нотные прил.] / А. В. Преображенский. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Регент. уч-ще, учр. С. В. Смоленским, [1910]. – 64 с., 8 с. нот. : ил., портр.; 25.

97. Пречистому образу Твоему поклоняемся...: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / Гос. Русский музей; вступительная статья Т. Вилинбаховой, И. Плещановой; Авт.-сост. Н. Пивоварова и др. – СПб. : Palace edition, 1996. – 349 с.
98. **Протопопов, В. В.** Из неопубликованного наследия: Великие творения мировой духовной музыки. Русская музыка всеобщего бдения. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля / Сост. и науч. ред. Т. Н. Дубравская, Н. Ю. Плотникова, Н. И. Тарасевич. – Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2011. – С. 301–395.
99. **Протопопов, В. В.** Пасхальные стихиры неизвестного композитора XVII века / В. В. Протопопов // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1999. / Ред.-сост. Князевская Т. Б. – М. : Наука, 2000. – С. 201–208.
100. **Протопопов, В. В.** Русская мысль о музыке в XVII веке / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1989. – 94 с.
101. Псалтырь и молитвы, читаемые по усопшим. Сост. инокиня Татiana (Антанович). – Свято-Елисаветинский женский монастырь в г. Минске, 2014. – 608 с.
102. **Протопопов, В. В.** Творения Василия Титова – выдающегося русского композитора конца XVII – начала XVIII века / В. В. Протопопов // Избранные исследования и статьи / Сост. Н. Н. Соколов. – М. : Советский композитор, 1983. – С. 241–256.
103. **Разумовский, Д. В.** Государевы певчие дяки XVII века / Д. В. Разумовский // Сборник..., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее на 1873 год под ред. Г. Филимонова. – М. : Университетская типография на Страстном бульваре, 1873. – С. 153–181.
104. **Разумовский, Д. В.** Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки / Д. В. Разумовский. – СПб. : 1895 – 93 с.
105. **Разумовский, Д. В.** Церковное пение в России / Д. В. Разумовский. – М. : 1867. – Вып. 1. – С. 206–223.

106. Рукописные книги собрания придворной певческой капеллы: Каталог / Российская национальная библиотека; сост. Н. В. Рамазанова. – СПб. : Издательство Российской национальной библиотеки, 1994. – 260 с.; 20 см.
107. Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 2: Нотные материалы / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. – М. : Гюударственный институт искусствознания, 2016. – 60 с., нот.
108. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII века. Хрестоматия. / Сост. и исследование Н. Д. Успенского. – Ленинград : Музыка, 1976. – 239 с., нот.
109. **Седов, П. В.** Закат Московского царства: царский двор конца XVII века / П. В. Седов; Российская академия наук, Санкт-Петербургский институт истории. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. – С. 494–502.
110. **Сергеева, И.** Святыни Мошенского района / И. Сергеева // Уверские зори № 43 (10999) – 2014 – 6 ноября. – С. 9.
111. **Сидорович, Л. Н.** «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. Тексты. Расшифровка и редакция. Исследование / Л. Н. Сидорович. – Новополоцк: ПГУ, 2003. – 424 с.
112. **Сидорович, Л. Н.** Симеон Полоцкий, Василий Титов. Рифмотворная псалтирь / Л. Н. Сидорович. – Новополоцк: ПГУ, 1999. – 160 с.
113. **Симони, П.** Памятники старинного русского языка и словесности XV–XVIII столетий, вып. 3. / Симони П. – Петроград, 1922. – С. 12–13.
114. **Скабалланович, М.** Рождество Богородицы. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Успение Пресвятой Богородицы / М. Скабалланович. – Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. – 135 с.
115. **Скребков, С. С.** Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. Очерки. Под ред. Ю. В. Келдыша / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1969. – 119 с.
116. Словарь русского языка XI–XVII вв. Выпуск 9 (М) / Академия наук СССР. Институт русского языка. Ред. выпуска В. Я. Дерягин, О. В. Малкова. /Сост.

Г. А. Богатова, О. В. Малкова, Г. П. Смолицкая, Э. Г. Шимчук. – М. : Издательство «Наука», 1982. – С. 295.

117. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный вторым отделением Императорской Академии Наук. – СПб. : Тип. Императ. Акад. Наук, 1847. – 4 т. Т. 3: О–П – 1847. – С. 568.

118. Словарь русского языка. Сост. С. И. Ожегов. – М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей. – 1952. – С. 398.

119. Служба святому великомученику Димитрию Димитрию Мироточцу (и воспоминание великого и страшного трясения) / Минея. Октябрь. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – С. 649–675.

120. Служба святому великомученику Димитрию Димитрию Мироточцу (и воспоминание великого и страшного трясения) / Азбука веры [сайт] // Православное богослужение. Перевод богослужения на русский язык. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/bogosluzhenie/velikomuchenika-dimitriya-solunskogo/> (дата обращения: 14. 02. 2020).

121. Служба Обрезания Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и память иже во святых отца нашего Василия Великаго, архиепископа Кессарии Каппадокийския / Минея. Январь. Часть 1. – М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – С. 5–31.

122. Служба Преображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа / Минея. Август. Часть 1. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – С. 155–176.

123. Служба преподобному отцу нашему Варлааму Новгородскому чудотворцу, игумену Хутыня монастыря / Минея. Ноябрь. Часть 1. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – С. 131–149.

124. Служба Успения Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии / Минея. Август. Часть 2. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – С. 33–85.

125. **Смоленский, С. В.** Обзор Исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году / С. В. Смоленский // Русская духовная музыка в

документах и материалах. Т. 2. Синодальный хор. Кн. 1 / Гос. ин-т искусствознания; Гос. Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. М., 2002.

126. **Снегирев, И. М.** Памятники московской древности, с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планом древней столицы, с 3 планами и 41 рисунком / И. М. Снегирев. – М. : В Типографии А. Семена, 1842–1845. – С. 332–333.

127. **Соловьев, И. В., священник.** Крутицкое подворье в прошлом и настоящем. Изд. 2-е / И. В. Соловьев. – М. : Издательство Крутицкого подворья, 2007. – 143 с.

128. Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь в Ростове Великом: сайт. – Режим доступа: <http://www.rostov-monastir.ru/> (дата обращения: 12. 08. 2020).

129. Страстная седмица. Великая Пятница / Азбука веры [сайт] // Православное богослужение. Перевод богослужения на русский язык. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/strastnaya-sedmicza-velikaya-pyatnicza/> (дата обращения: 11. 05. 2021).

130. Терентьева, П. Пустыни красная: русские духовные стихи письменной традиции XV-XX веков с распевками по знамени и на линейной ноте [Ноты] / П. Терентьева [авт.-сост., предисл.]. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2010. - 81 с.; 21 см.

131. **Титов, Василий.** Ансамбли и хоры. Выпуск 1.: для составов из трех, восьми и двенадцати голосов без сопровождения: для светской педагогической и концертной практики, исполнения на богослужениях: в 3-х выпусках. Сост., ред. и вступ. ст. В. В. Протопопова. – М. : Музыка, 2004. 73 с.

132. Триодь постная. – М. : Правило веры, 2016. – 1120 с. Репринтное воспроизведение издания: Триодь постная. М. : Синодальная типография, 1904.

133. **Успенский, Н. Д.** Древнерусское певческое искусство – 2-е изд., доп. / Н. Д. Успенский. – М. : Сов. композитор, 1971.– 623 с., 12 л. ил. нот.; 22 см.

134. Успенский кафедральный собор г. Ярославля [Электронный ресурс] – prihod.ru: Успенский кафедральный собор г. Ярославля. – Режим доступа: <http://yaruspenie.cerkov.ru/> (дата обращения: 18.07.2020).
135. **Федорова, М. М.** Ростовская финифть, изготовленная по заказам Ростовского Богоявленского Авраамиева монастыря [Электронный ресурс] / М. М. Федорова // Электронная библиотека Государственного музея-заповедника «Ростовский Кремль». – Режим доступа: <https://www.rostmuseum.ru/museum/biblioteka/istoriya-i-kultura-rostovskoy-zemli/materialy-konferentsii-2006g-rostov-2007/fedorova-m-m-rostov-rostovskaya-finift-izgotovlennaya-po-zakazam-rostovskogo-bogoyavlenskogo-avraamieva-monastyrya-c-348/> (дата обращения: 15. 07.2020).
136. **Федоровская, Н. А.** Знаменное и партесное пение: анализ риторических конструкций: учебное пособие / Н. А. Федоровская. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2008. – 148 с.
137. **Финдейзен, Н. Ф.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1, вып. 3 / Н. Ф. Финдейзен. – Москва – Ленинград : Музгиз, 1928. – 364 с.
138. **Холопова, В. Н.** Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – 4-е изд. испр. – В. Н. Холопова. – СПб. : Издательство «Лань» ; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. – С. 302–317. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
139. **Холопова, В. Н.** Музыкальные эмоции. Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд., испр. – В. Н. Холопова. – М. : ООО «ПКЦ Альтекс», 2012. – 348 с.
140. **Холопов, Ю. Н.** Канон. Генезис и ранние этапы развития. [Электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов // Онлайн – библиотека Ю. Н. Холопова. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (дата обращения: 11.03.2018).
141. **Шмеман Александр, протопресвитер.** Великий Пост / Сост. С. А. Шмемана. Пер. с англ. матери Серафимы (Осоргиной). – М. : Московский Рабочий, 1993. – 111 с.

142. Ярославская епархия / Русская Православная Церковь: официальный сайт Московского Патриархата. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/38553.html> (дата обращения: 11. 04. 2021).

Литература на иностранных языках

143. **Загорська, М. С.** Українські церковні колядки [Ноты]. Перша частина. – Житомир: «Полісся», 2007. – 176с.

144. **Загорська, М. С.** Українські церковні колядки [Ноты]. Друга частина. Упорядник М. С. Загорська – Житомир: «Полісся», 2008.

145. **Кузьмінский, І. Ю.** Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся: дис. ... канд. иск. : 17.00.03 / Кузьмінский Іван Юрійович. – Київ, 2014.

146. **Кузьмінский, І. Ю.** Доба становлення партесного багатоголосся / І. Ю. Кузьмінский // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. прац. – 2013 – Вип. 23. – С. 10–21.

147. **Кузьмінский, І. Ю.** Партитурна нотація партесного багатоголосся та виконавська практика / І. Ю. Кузьмінский. // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. прац. – Вип. 24. – Київ: Міленіум, 2012. – С. 123–133.

148. **Nikolaus Dilecky.** *Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum* /ed. Irina Gerasimowa /*Fontes Musicae in Polonia, seria C, vol. IX.* – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018. – 258 С.

149. **Шумилина О. А.** Новознайдені твори Миколи Дилецького у Львові / О. А. Шумилина // Українська музика. Науковий часопис (щоквартальник). – 2014. – № 1 (11). – С. 129–137.

150. **Шумилина О. А.** Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького / О. А. Шумилина // Українська музика. Науковий часопис (щоквартальник). – 2014. – № 2 (12). – С. 32–45.

Список иллюстративного материала

Рисунки

1. Сборник партесных композиций. ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 124 об.	24
2. Сборник партесных композиций. ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 32.	27
3. Сборник партесных композиций. ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 29 об. (а). Л. 34 (б).....	28
4. Притча о блудном сыне. Роспись церкви Св. Троицы в Никитниках в Москве. Сер. XVII в.	49
5. Икона «Богоматерь Неувядаемый Цвет». XVIII век.....	53
6. В. Титов. «Веселися и радуйся о Господе», т. 1–2.....	63
7. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 7–12	64
8. В. Титов. «Пастырская свирель», т. 17–19	64
9. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 1–3.....	64
10. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 35–38.....	65
11. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 53–57	65
12. В. Титов. «Ангел вопиаше», т. 14–16.....	65
13. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 1–5	66
14. В. Титов. «Седе Адам», т. 16 –19.....	68
15. В. Титов. «Седе Адам», т. 46 –47.....	68
16. В. Титов. «Седе Адам», т. 22–27.....	69
17. В. Титов. «Седе Адам», т. 74–76.....	69
18. В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 1–11	70–71
19. В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 64–70	71
20. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 1–6	73
21. В. Титов. «О коликих благ», т. 1–5.....	73
22. В. Титов. «О коликих благ», т. 1–5.....	74
23. В. Титов. «О коликих благ», т. 26–30 (партия первого тенора)	74

24. Украинская колядка «Нова радість стала»	74
25. Фрагмент канта XVIII века «Что гониши, что бежиши»	75
26. В. Титов. «Стихиры Пасхи», т. 106–107	75
27. Фрагмент духовного стиха XVIII века на текст 8-го псалма святителя Димитрия Ростовского	76
28. Ф. Чекаловский «Оцести мя, Спасе», т. 1–5	77
29. Н. Дилецкий, концерт «Иже образу Твоему», т. 1–5	77
30. Фрагмент анинимного концерта «Увы мне, мой свете»	77
31. Анонимный концерт на 12 голосов «Век мой скончевается», фрагмент партии Т I (ЦНБ, 41/XVIII – 14)	78
32. В. Титов. «Сходяй Спас», т. 6–7	81
33. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 4–11	81
34. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 143–146	81
35. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 1–2	82
36 (а, б). Мотивы «мольбы»	82
37. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 61–64	83
38. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 91–96	83
39. В. Титов. «Егда поставятся престолы», т. 18–27	84
40. В. Титов. «Копиями прободен в ребра», т. 25–30	85
41. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 40–41	86
42. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 42–45	86
43. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 85–100	87
44. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 3–5	88
45. В. Титов. «Егда поставятся престолы», т. 5–9	88
46. В. Титов. «Егда поставятся престолы», т. 10–16	89
47. В. Титов. «Егда поставятся престолы», т. 51–56	89
48. Фигура <i>circulatio</i> в анонимном концерте на 12 голосов «Плачу и ридая»	89
49. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 145–148	90
50. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 14–21	91
51. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 7–11	91

52. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 25–27	91
53. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 205–208	92
54. В. Титов. «Сходяй Спас», т. 61–63	92
55. В. Титов «О коликих благ», т. 105–109	92
56. В. Титов «Во месяц шестый», т. 152–154	93
57. В. Титов. «Веселися и радуйся о Господе», т. 34–37	93
58. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 17–22	94
59. В. Титов. «Седе Адам», т. 74–76	94
60. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 97–99	95
61. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 110–115	95
62. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 148–154	96
63. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 41–44	96
64. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 21–26	98
65. Я. Календа. Фрагмент концерта «Премудрости Наставниче»	98
66. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 1–3	106
67. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 77–81	106
68. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 23–26	107
69. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 113–115	107
70. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 1–7	107
71. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 21–26	108
72. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», т. 21–25	108
73. В. Титов. «О коликих благ», т. 1–5	109
74. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 48–51	109
75. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 1–2	111
76. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 218–220	111
77. В. Титов. «Стихиры Пасхи», т. 106–108	112
78. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 46–48	113
79. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 127–130	114
80. В. Титов. «Егда поставятся престоли», т. 198–200	114
81. В. Титов. «Стихиры Пасхи», т. 42–44	115

82. В. Титов. «На реках Вавилонских», т. 55–59.....	116
83. В. Титов. «Веселися и радуйся о Господе», т. 28–34.....	117
84. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 29–32	118
85. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 50–56.....	118
86. В. Титов. «Христе Боже наш, вольное распятие», 82–87	118
87. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 105–111	119
88. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 53–58	120
89. В. Титов. «Прообразуя воскресение Твое», т. 55–62	120–121
90. В. Титов. «Веселися и радуйся о Господе», т. 89–95.....	122
91. В. Титов. «Цвете неувядаемый», т. 62–64.....	127
92. В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 26–30.....	130
93 В. Титов. «О како беззаконное сонмище», т. 73–76.....	130
94. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 52–54	134
95. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 31–37	134
96. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 13–17	136
97. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 26–28	136
98. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 45–51	137
99. В. Титов. «В кимвалех устнами чистыми», т. 55–57	137
100. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 1–8	143
101. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 35–41	143
102. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 20–23	145
103. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 27–30	145
104. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 13–17	146
105. В. Титов. «Светиши Отечеству», 46–50.....	146
106. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 22–24	146
107. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 42–44	147
108. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 33–35	148
109. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 1–8.....	149
110. В. Титов. «Иже на земли леганием», т. 53–60.....	149
111. Сборник партесных композиций. ОРКиР ГПНТБ СО РАН.	

Тих. 503. Л. 171.....	155
112. Сборник партесных композиций. ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 171 об.	156
113. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 1–3	158
114. «Стихиры Пасхи», Син. певч. 360, т. 1–4.....	159
115. «Стихиры Пасхи», Син. певч. 663, т. 1–7.....	159
116. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 57–62	160
117. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 46–49	160
118. «Стихиры Пасхи», Син. певч. 360, т. 25–30	161
119. В. Титов. «Ангел вопияше», т. 10–13	162
120. В. Титов. «Тропарь Пасхи», т. 6–10.....	162
121. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 146–153	162
122. В. Титов «Стихиры Пасхи», т. 109–113	163
123. «Стихиры Пасхи». Син. певч. 663, т. 81–85	163
124. В. Титов. «Стихиры Пасхи», стихира 1, т. 4–7.....	164
125. В. Титов. «Стихиры Пасхи», стихира 2, т. 28–43.....	164
126. «Стихиры Пасхи», Син. певч. 663, стихира 2, т. 211–216.....	165
127. В. Титов. «Копиями прободен в ребра», т. 1–5	169
128. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 1–8	169
129. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 8–9	170
130. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 9–11	170
131. В. Титов. «Светиши Отечеству», т. 12–13	170
132. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 1–5.....	170
133. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 14–16.....	171
134. В. Титов. «Копиями прободен в ребра», т. 14–17	171
135. В. Титов. «Мучениче страстотерпче», т. 35–38.....	172
136. В. Титов. «Во месяц шестый», т. 37–41	208
137. Сборник партесных композиций. ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 2 об.....	216

Таблицы

Таблица 1. Концерты В. Титова в различных рукописных источниках.....	31
Таблица 2. Рукописные памятники Петровской эпохи	35
Таблица 3. Авторы партесных сочинений в рукописях Петровской эпохи.....	38
Таблица 4. Количество концертов Титова в рукописях Петровской эпохи.....	39
Таблица 5. Хронология появления концертов Титова в рукописях.....	40
Таблица 6. Сводная таблица сведений по рукописям сер. – 2-й пол. XVIII в.....	47
Таблица 7. «Седе Адам». Стихира на «Господи, воззвах», глас 6, в субботу, на великой вечерне, в неделю сыропустную.....	50
Таблица 8. «Веселися и радуйся о Господе». Стихира на литии из Службы преподобному Варлааму, Новгородскому чудотворцу.....	58
Таблица 9. Форма концерта «О како беззаконное сонмище».....	128
Таблица 10. Построения с учетом строк в концерте «О како беззаконное сонмище».....	131
Таблица 11. Построения с текстовым рефреном в концерте «В кимвалех устнами чистыми».....	133
Таблица 12. Метрическая организация концерта «В кимвалех устнами чистыми».....	135
Таблица 13. Композиция концерта «В кимвалех устнами чистыми».....	138
Таблица 14. Заключительный раздел концерта «В кимвалех устнами чистыми».....	138
Таблица 15. Текст стихиры «Светиши Отечеству»	140
Таблица 16. Структура концерта «Светиши Отечеству».....	141
Таблица 17. Ладовая организация разделов концерта «Светиши Отечеству»	142
Таблица 18. Текст тропаря прп. Варлааму Хутынскому.....	147
Таблица 19. Разделы концерта «Иже на земли леганием» в соответствии с каденционным планом.....	150
Таблица 20. Раздел II концерта «Иже на земли леганием».....	150

Таблица 21. Тематический материал концерта «Иже на земли леганием»	151
Таблица 22. Рукописные источники «Стихир Пасхи»	153
Таблица 23. Соотношение текста и музыки в «Стихирах Пасхи» В. Титова и анонимных авторов	156
Таблица 24. Концерты вч. Димитрию Солунскому в рукописных источниках	167
Таблица 25. Фактура в заключительных разделах концертов вч. Димитрию Солунскому	169

Приложение А

І

Тексты четырехголосных концертов Василия Титова на церковнославянском языке с переводом на русский язык

Тексты концертов Титова в рукописных источниках содержат отдельные различия с их аналогами, звучащими в современной богослужебной практике. Разница в употреблении тех или иных словесных элементов, или форме их написания связана с тем, что композитор пользовался и до-, и пореформенными церковными книгами. Кроме того, в некоторых случаях изменения окончаний, дополнения или сокращения в словах сопряжены с их ритмизацией в музыке. Например, в концерте «Во месяц шестый» в т. 40 применение разного ритма в партиях альты, тенора и первого баса потребовало замены предлога «в» на «во» («во женах», Рисунок 136):

37

A. [Тобо]ю; бла-гос-ло-вен - на Ты, бла-го-сло-вен - на Ты во же - нах.

T. [Тобо]ю; бла-гос-ло-вен - на Ты, бла-го-сло-вен - на Ты в же - нах.

Б. I ю; бла-гос-ло-вен-на Ты в же - - - нах.

Б. II

Рисунок 136. «Во месяц шестый»

В настоящем приложении представлены тексты некоторых концертов, где различия наиболее существенны. Словесные источники даны в алфавитном порядке, в виде таблиц, содержащих оригинальные варианты текстов в рукописях, современные (пореформенные) версии, перевод на русский язык. Имеющиеся изменения выделены курсивом. Таблицы предваряют названия гимнографических источников, принадлежность той или иной службе, периоду годового богослужебного круга, в известных случаях указаны авторы.

Тексты, используемые в современном богослужении, приведены по следующим книгам: Минеи, выпущенные Издательским Советом Русской Православной Церкви в 2002 году, Триодь постная (2016)³⁰⁷, сборник «Христианские праздники Рождество Богородицы. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Успение Пресвятой Богородицы» под редакцией М. Скабаллановича (1995).

Переводы даны ко всем гимнографическим источникам, в большинстве о

Традиционно для сборников с партесными сочинениями в подтекстовке партий нет знаков препинания, отсутствуют прописные буквы (кроме первой в тексте) в именах Божиих и Божией Матери, названиях чинов ангельских, наименованиях, относящихся ко Кресту и Церкви, именах святителей и преподобных. В столбцах с текстами в рукописях выставлены знаки препинания и соблюдены нормы употребления прописной и строчной букв православной церковной лексики, принятые в Издательстве Московской Патриархии (этот принцип сохранен в подтекстовке нотных партитур в Приложении Б). Тексты из изданий, которыми пользуются в современном богослужебном обиходе, для удобства прочтения приведены с ударениями.

³⁰⁷ Триодь постная. – Москва: Правило веры, 2016. – 1120 с. Репринтное воспроизведение издания: Триодь постная. Москва : Синодальная типография, 1904.

«В кимвалех – устнами чистыми».

Второй тропарь 7 песни Канона из службы Успения Пресвятой Богородицы³⁰⁸

прп. Космы Маюмского (VIII в.)

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
В кимвалех – <i>устнами</i> чистыми, мусикийски же – <i>сердца органом</i> , доброгласною трубою – высокою мыслию, <i>Девы</i> и Чистыя в нарочитый избранный преставления, детельными плещуце руками вопием: препрославленный <i>отец наших</i> Боже, благословен еси.	В кимвáлех – <i>усты́</i> чы́стыми, мусикийски же – <i>сёрдцем свётлым</i> , доброгласною трубо́ю – высóкою мýслию, <i>Дéвы</i> и Чы́стыя в нарóчитый избранный дeнь преставлeния, дeтельными плeщущe рукáми, вопиeм: препрослáвленный <i>отцeв и наш</i> Бóже, благословeн еси́.	На кимвалах чистых уст, музыкою светлаго сердца, благозвучною трубою возвышенного размышления, в знаменательный избранный день преставления Девы и Чистой, рукоплеща деятельными руками, будем восклицать: благословен, Ты, препрославленный Боже отец и наш. Перевод М. Скабаллановича.

«Иже на земли леганием»

Тропарь Варлаама Хутынского, на малой вечерне, из службы Преподобному

Варлааму Новгородскому чудотворцу, игумену Хутыня монастыря,

6/19 ноября³⁰⁹

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
Иже на земли леганием, пощением же и бдением тело твое изнуряя, преподобне, вся плотская мудрования умертвил еси; и <i>исцеления</i> струя независтная явился еси верою притекающим <i>к раце мощей твоих</i> , Варлааме отче наш, моли Христа Бога спастися душам нашим.	Иже на землѣ легáнием , пощeнием же и бдeнием тeло твоe изнуряя, преподóбне, вся плотскáя мудровáния умертвил еси́; и <i>исцелeний</i> струя незавѣстная явилсá еси́ <i>верою притекающим к тебе</i> , Варлаáме óтче наш, моли́ Христá Бóга спастѣся душáм нáшим.	Сном на земле, пощением и бдением, тело свое изнуряя, преподобный, все плотские помышления ты умертвил; и стал обильным потоком исцелений с верой приходящим к тебе (<i>к раке твоих мощей</i> – Е. Г.), Варлаам, отче наш, моли Христа Бога о спасении наших душ.

³⁰⁸ Минея. Август. Часть 2 – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 45. Перевод: М. Скабалланович. / Скабалланович М. Рождество Богородицы. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Успение Пресвятой Богородицы. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995 С. 53–54.

³⁰⁹ Минея. Ноябрь. Часть 1. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. Ч. 1. – С. 137. Перевод текста дан по публикации на сайте «Азбука веры». Православный церковный календарь. Преподобный Варлаам Хутынский. – URL: <https://azbyka.ru/days/sv-varlaam-hutynskij> (дата обращения: 11.09.2021).

«Копиями прободен в ребра»

Стихира на «Господи, воззвах» великомученику Димитрию Солунскому, глас 2,
на великой вечерне, в день празднования памяти
святого Димитрия Мироточца 8 ноября / 26 октября³¹⁰

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
Копиями прободен в ребра, прободшаго ради Спаса на Кресте ребра; того бо уязвлением любовию поревновал еси, страсотерпче Димитрие, являя всем непобедимое свидетельства твоего. <i>Темже уязвлен</i> гонитель низпаде, прием <i>ти искушение</i> исповедания, страдальче Христов.	Копиями прободен в ребра, прободшаго ради Спаса на Кресте ребра; того бо уязвлением любовию поревновал еси, страсотерпче Димитрие, являя всем непобедимое свидетельства твоего. <i>Темже и уязвлен</i> гонитель низпаде, прием <i>твоего искус</i> исповедания, страдальче Христов.	Копьями ты пронзен был в ребра за Спасителя, в ребра на Кресте пронзенного; ибо Его язвам ты с любовию поревновал, страсотерпец Димитрий, являя всем непобедимое свидетельство твое. Потому и гонитель, уязвленный, пал, столкнувшись с испытанием – твоим исповеданием, страдалец Христов.

«Мучениче страсотерпче»

Стихира на «Господи, воззвах»,
великомученику Димитрию Солунскому, глас 2, на великой вечерне,
в день празднования памяти Святого Димитрия Мироточца³¹¹

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
Мучениче страсотерпче Христов, чудеса светиши миру, якоже солнце, святе Димитрие. <i>Тем в память твою</i> наслаждаемся вси твоих чудес, блаженне, изрядная торжествующе верою. Дерзновение <i>убо имый</i> , молися ко Господу спасти от тли и скорбей рабы твоя.	Мучениче страсотерпче Христов, чудесы светиши миру, якоже солнце, святе Димитрие. <i>Темже в памяти твоей</i> наслаждаемся вси твоих чудес, блаженне, изрядная торжествующе верою. Дерзновение <i>убо имея</i> , молися ко Господу спасти от тли и скорбей рабы твоя.	Мученик, страсотерпец Христов, чудесами ты светишь миру, как солнце, святой Димитрий. Потому в день памяти твоей все мы наслаждаемся чудесами твоими, блаженный, великолепно торжествуя с верою. Ты же, дерзновение имея, молись ко Господу о спасении от гибели и скорбей рабов твоих.

³¹⁰ Миняя. Октябрь. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 650. Перевод: еп. Амвросий (Тимрот). – URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/velikomuchenika-dimitriya-solunskogo/> (дата обращения: 14.02.2020).

³¹¹ Там же.

«О како беззаконное сонмище»

Стихира на «Господи, возвах», 6 гласа, в Святую Великую Пятницу,
на великой вечерне³¹²

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
<p>О како беззаконное сонмище, Царя <i>Славы</i> осуди на смерть, не устыдевся благодеяния, яже вспоминая предутверждаше, глаголя к ним: людие Мои, что сотворих вам? Не чудес ли исполних Иудею? Не мертвецы ли воскресих единым словом? Не всякую ли болезнь исцелих и недуг? Что убо Ми воздаете? Вскую не помните Мя? За исцеления раны Мне <i>наложисте</i>, за живот умерщвляюще, вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля, яко беззаконна, Законодавца, яко осужденна, всех Царя. Долготерпеливе Господи, слава Тебе.</p>	<p>О како беззаконное сонмище, Царя <i>твари</i> осуди на смерть, не устыдевся благодеяния, яже вспоминая предутверждаше, глаголя к ним: людие Мои, что сотворих вам? Не чудес ли исполних Иудею; Не мертвецы ли воскресих единым словом; Не всякую ли болезнь исцелих и недуг? Что убо Ми воздаете; вскую не помните Мя? За исцеления раны Мне <i>наложивше</i>, за живот умерщвляюще, вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля: яко беззаконна, Законодавца, яко осужденна, всех Царя; Долготерпеливе Господи, слава Тебе</p>	<p>О, как преступное сборище Царя всего творения осудило на смерть, не устыдившись благодеяний, напоминая о которых, Он им в предостережение возглашал: "Народ Мой, что сделал Я вам? Не наполнил ли Я чудесами Иудею? Не воскресил ли мертвых одним словом? Не исцелил ли всякую немощь и болезнь? Чем же вы воздаете Мне? Для чего вы не помните Меня, за исцеления нанеся Мне раны, за жизнь умерщвляя, вешая на Древе Благодетеля, как злодея, Законодателя как преступника, Царя всего, как осужденного? Долготерпеливый Господи, слава Тебе!</p>

³¹² Триодъ Постная – М.: Правило веры, 2016. – С. 461. Перевод: еп. Амвросий (Тимрот). – URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/strastnaya-sedmicza-velikaya-pyatnicza/> (дата обращения: 11.05.2021).

«Прообразуя воскресение Твое»

Стихира на «Слава...», глас 6, на великой вечерне,
из Службы Преображения Господня, 6/18 августа³¹³.

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
Прообразуя воскресение Твое, Христе <i>Спасе</i> , тогда поят три <i>Своя</i> ученики Петра, и Иакова, и Иоанна, на Фавор <i>возшед</i> . Тебе же, Спасе, <i>прообразуему</i> , Фаворская гора Светом покрывашеся, ученицы Твои, Слове, повергоша себе <i>лицы</i> на земли, не терпяще зрети невидимаго зрака, Ангели служажу страхом и трепетом, небеса убояшася, земля вострепета, <i>зряща</i> на себе славы Господа.	Прообразуя воскресение Твое, Христе <i>Боже</i> , тогда поят три <i>Твоя</i> ученики, Петра, и Иакова, и Иоанна, на Фавор <i>возшел еси</i> . Тебе же, Спасе, <i>преобразующуюся</i> , Фаворская гора Светом покрывашеся, ученицы Твои, Слове, повергоша себе <i>долю</i> на земли, не терпяще зрети невидимаго зрака, Ангели служажу страхом и трепетом, небеса убояшася, земля вострепета, <i>видяще</i> на земли славы Господа.	Прообразуя воскресение Свое, Христе Боже, берешь тогда с Собою трех Твоих учеников Петра, и Иакова, и Иоанна, на Фавор взойдя. И при Твоем, Спаситель, преображении гора Фаворская светом озарялась. Ученики Твои, Слово, поверглись ниц, простершись на земле, не вынося созерцания недоступного взорам образа. Ангелы служили Тебе со страхом и трепетом, небеса содрогнулись, земля затрепетала, видя на земле Славы Господа.

«Светиши Отечеству»

Стихира на «Господи, воззвах» великомученику Димитрию Солунскому,
глас 2, на великой вечерне, в день празднования памяти
Святого Димитрия Мироточца³¹⁴

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
Светиши Отечеству твоему всегда, славный Димитрие мучениче, <i>яко</i> звезда светлая, покрываеши бо присно сие от <i>накости</i> враг и избавляеши озлобления и бури <i>всяческия</i> ; <i>тем</i> радостно приносит <i>молебную</i> память, блаженне, совершая, верою же и любовию поя Господа, ты прославльшаго.	Светиши Отечеству твоему всегда, славный Димитрие мучениче, <i>якоже</i> звезда светлая, покрываеши бо присно сие от <i>нагубы</i> врагов и избавляеши озлобления и бури <i>всякия</i> ; <i>темже</i> радостно приносит, <i>летнюю</i> память, блаженне, совершая, / верою же и любовию поя Господа, ты прославльшаго.	Светишь ты Отечеству твоему всегда, славный Димитрий мученик, как звезда светлая, ибо от разорения врагами постоянно защищаешь его, и избавляешь от бедствия и всякой бури; потому оно радостно приносит дар, ежегодную твою память, блаженный, совершая, и верою и любовию воспекает Господа, тебя прославившего.

³¹³ Миня. Август. Часть 1. – М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 157. Перевод: еп. Амвросий (Тимрот). – URL: <https://azbyka.ru/bogosluzhenie/preobrazhenie-gospodne/#n2> (дата обращения: 14.02.2020).

³¹⁴ Миня. Октябрь. С. 649.

«Сходяй Спас»

Стихира на «Господи, воззвах», глас 8, на великой вечерне; на утрени после «И ныне...» в праздник Обрезания Господня, 1/14 января³¹⁵.

Текст в рукописи	Текст в современных изданиях	Перевод
Сходяй Спас к роду человеческому прият пеленами повитие, не возгнушася <i>и</i> <i>плотскаго</i> обрезания, осмодневен по Матери, <i>безначален</i> по Отцу, Тому, вернии, <i>возопием</i> : Ты еси Бог наш, помилуй нас.	Сходяй Спас к роду человѣческому прият пеленáми повѣтие, не возгнушáся <i>плотскáго</i> обрѣзания, осмоднѣвен по Мáтери, <i>безначáльный</i> по Отцú, Томú, вѣрнии, <i>возопи́м</i> : Ты еси́ Бог наш, помилуй нас.	Спаситель, сходя к роду человеческому, благоволил пеленами быть повитым, не возгнушался плотским обрезанием – восьмидневный по Матери, безначальный по Отцу. Ему, верные, возгласим: «Ты – Бог наш, помилуй нас!»

³¹⁵ Миняя. Январь. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. Ч. 1. – С. 25. Перевод: еп. Амвросий (Тимрот). – URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/obrezanie-gospodne-i-svt-vasiliya-velikogo/#n2> (дата обращения: 16.12.2020).

II

**Тембровые составы и диапазоны партий
в концертах Василия Титова на четыре голоса**

Вопрос, на какие по количеству исполнителей составы, помимо хора государевых певчих, были ориентированы четырехголосные концерты мастера, остается открытым. В Петровскую эпоху по разным данным число певцов этого коллектива в целом колебалось «от 16–18 до 26–28 человек»³¹⁶ (по современным меркам – это камерный хор), гипотетически сочинения Титова могли исполняться составом, например, до 20 человек. Но скорее, четырехголосные композиции, как более доступные по числу партий и различной тембровой организации, получили распространение в храмах с небольшим количеством исполнителей, которые составляли вокальный ансамбль.

Тембровые составы сочинений Титова нам стали известны благодаря рукописи из новосибирского архива ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. В реестре этого сборника зафиксированы все партии концертов по голосам (всего 13 вариантов) и даже знаки тональностей (рис. 137). Такое содержание обогащает наше представление об исполнительских традициях конца XVII – начала XVIII века³¹⁷.

³¹⁶ См.: Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие... С. 111.

³¹⁷ Наиболее востребованным оказывается прообраз традиционного смешанного хора: из 149 сочинений 25 написано для состава – Д, А, Т, Б. Второе место (23 композиции) занимает состав с парным сочетанием «далеких» тембров: с удвоенными дискантами и басами, что свидетельствует об особом внимании к этим тембровым группам. На следующей позиции три варианта неполного смешанного хора без участия дискантов с различными удвоениями тембровых групп, общее число сочинений для каждого варианта примерно одинаково (12–14). Одиннадцать концертов в сборнике написаны для однородного мужского хора с удвоенными партиями теноров и басов, десять – для неполного смешанного состава без альтов. Значительно меньшим числом представлены необычные тембровые варианты с утроенными партиями дискантов без тенора (3), утроенными тенорами в однородном мужском хоре (3); по одному сочинению адресовано неполному смешанному хору без альтов с удвоенными басами, без участия дискантов и теноров (А I, А II, Б I, Б II) и с утроенными басами в мужском составе (Т, Б I, Б II, Б III).



Рис. 137. Сборник партесных композиций. ОРКиР ГПНТБ СО РАН.
Тих. 503. Л. 2 об.

Известный по данному реестру хоровой состав сочинений Титова проверялся и уточнялся по другим рукописным источникам. В целом было обнаружено десять разных составов, к которым обращается композитор (для сравнения укажем, что Н. Дилецкий в концертах на четыре голоса использовал 11 вариантов)³¹⁸. Они отражены в следующей таблице (с учетом голосовых партий концертов, удвоенные голоса подчеркнуты):

Тембровые составы концертов В. Титова на 4 голоса

Д, А, Т, Б	«Иже на земли леганием» «Христе Боже наш, вольное распятие»
<u>Д I, Д II</u> , А, Б	«Христос рождается, славите» «Пастырская свирель»
<u>Д I, Д II</u> , Т, Б	«Цвете неувядаемый»
<u>Д I, Д II, Б I, Б II</u>	«Седе Адам» «Веселися и радуйся о Господе»
Д, <u>А I, А II</u> , Б	«В кимвалех устнами чистыми»
<u>А I, А II</u> , Т, Б	«Егда поставятся престолы»
<u>А I, А II, Б I, Б II</u>	«Сей есть образ Сына Божия»
А, <u>Т I, Т II</u> , Б	«Копиями прободен» «Мучениче страсотерпче» «На реках Вавилонских» «Светиши Отечеству» «И ныне: Сходяй Спас» «О како беззаконное сонмище»
А, Т, <u>Б I, Б II</u>	«Во месяц шестый»
<u>Т I, Т II, Б I, Б II</u>	«О коликих благ» «Слава: Прообразуя воскресение Твое» «Стихиры Пасхи»

³¹⁸ Плотникова Н. Ю. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия. // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 80. Н. Дилецкий и В. Титов используют одинаковые комбинации хоровых составов. Исключение составляет вариант Д, Т, Б I, Б I, который есть только у Дилецкого.

Разнообразие тембровых ансамблей в концертах Титова отражает традиции и возможности хоровых коллективов при жизни композитора, свидетельствует о живом отклике мастера на профессиональные запросы и исполнительские тенденции своего времени. Особенно важно, что композитор ориентировался на традиции хора государевых певчих дьяков.

На первом месте по количеству концерты с редким для современности составом без дискантов. Возможно, такой выбор был связан с дефицитом высоких детских голосов в хоре государевых певчих дьяков или в частных хорах царственных особ, что требовало репертуара для соответствующего тембрового ансамбля. Партию альты мог петь мужчина, высокий тенор. Подобные составы есть у Дилецкого, что может свидетельствовать о достаточной востребованности сочинений для неполного смешанного хора в конце XVII – начале XVIII веков. Например, в статье Н. Ю. Плотниковой, посвященной 36 четырехголосным концертам Дилецкого, указано десять композиций для мужских голосов и альтов во всех возможных вариантах тембровых соединений (в том числе, два – «Чиноподатель вышним силам», «Премудрости Наставниче» для А, Т I, Т II, Б)³¹⁹.

На втором месте у Титова составы с дискантами, в различных комбинациях с другими партиями. Из восьми сочинений в пяти дисканты удвоены. Для сравнения укажем, что среди четырехголосных концертов Дилецкого состав с двумя дискантами в различных вариантах доминирует, причем наиболее распространен, вероятно, был ансамбль двух дискантов и баса, таких концертов выявлено 10. Также ему принадлежит два концерта для двух дискантов, тенора и баса и два для утроенного ансамбля дискантов и баса. Примечательно, что для традиционного с современной точки зрения смешанного хора – С (Д), А, Т, Б – у обоих композиторов в настоящее время выявлено мало концертов: два у Титова и три у Дилецкого. В меньшей степени представлен и однородный мужской хор: три концерта у Титова и пять у Дилецкого.

³¹⁹ Там же. С. 80.

Очевидно, составы с дискантами и без (с участием альтов), могли быть, с одной стороны, более востребованы в певческой среде, с другой – более интересны самим авторам в условиях работы над четырехголосными сочинениями. Учитывая разнообразие тембровых объединений в сочинениях Титова и Дилецкого в целом, можно допустить и долю творческого эксперимента в поиске новых красок в звучании хорового многоголосия. Так, в смешанном составе концерта «Цвете неувядаемый» верхние голоса исполняют два дисканта, а в концерте «Егда поставятся престолы» два альты. Очевидно нежные, легкие тембры высоких детских голосов более подходили для радостного воспевания неувядаемой духовной красоты Божией Матери, тогда как суровый характер текста из Постной Триоди требовал более «темных» ансамблевых красок.

Диапазоны хоровых партий

Диапазоны (амбитусы) партий, представленные в таблице, свидетельствуют о голосовых возможностях певческих коллективов эпохи Титова, в частности, хора государевых певчих дьяков. Порядок расположения следующий: 1) амбитусы партий в концертах для полного смешанного состава; 2) для неполных смешанных составов: а) с удвоенными дискантами, б) с удвоенными альтами, в) с удвоенными тенорами, г) с удвоенными басами (без дискантов); д) для однородного мужского состава.

Диапазоны хоровых партий в концертах В. Титова на четыре голоса

Название концерта	Тембровый состав / диапазоны (амбитусы)			
	Д	А	Т	Б
1.				
«Иже на земли леганием»	$g^1 - g^2$	$c^1 - c^2$	$f - a^1$	$G - d^1$
«Христе Боже наш, вольное» распятие	$gis^1 - g^2$	$c^1 - c^2$	$a - g^1$	$G - d^1$
2-а	Д I	Д II	А	Б
«Пастырская свирель»	$e^1 - a^2$	$e^1 - a^2$	$a - a^1$	$E - c^1$
«Христос рождается»	–	–	–	$G - c^1$
	Д I	Д II	Т	Б
«Цвете неувядаемый»	$h^1 - a^2$	$g^1 - f^2$	$g - a^1$	$G - d^1$
	Д I	Д II	Б I	Б II
«Веселися и радуйся о Господе»	$e^1 - g^2$	$e^1 - g^2$	$F - c^1$	$F - c^1$
«Седе Адам»	$f^1 - a^2$	$d^1 - f^2$	$F - c^1$	$Es - b$
2-б	Д I	А I	А II	Б
«В кимвалех устнами чистыми»	$fis^1 - a^2$	$h - e^2$	$ais - cis^2$	$E - dis^1$
	А I	А II	Т	Б
«Егда поставятся престоли»	$d^1 - d^2$	$b - c^2$	$d - a^1$	$G - c^1$
	А I	А II	Б I	Б II
«Сей есть образ Сына Божия»	–	–	–	$F - c^1$
2-в	А	Т I	Т II	Б
«Копиями прободен»	$c^1 - c^2$	$g - a^1$	$g - g^1$	$G - c^1$
«Мучениче стратотерпче»	$c^1 - c^2$	$g - a^1$	$g - f^1$	$G - d^1$
«На реках Вавилонских»	$c^1 - c^2$	$g - a^1$	$f - f^1$	$F - d^1$
«О како беззаконное сонмище»	$d^1 - d^2$	$g - a^1$	$g - g^1$	$F - c^1$
«Светиши Отечеству»	$h - c^2$	$g - a^1$	$f - g^1$	$G - d^1$
«Сходяй Спас»	$b - b^1$	$f - g^1$	$f - g^1$	$A - d^1$
2-г	А	Т	Б I	Б II
«Во месяц шестый»	$f - b^1$	$e - g^1$	$G - c^1$	$F - c^1$
2-д	Т I	Т II	Б I	Б II
«О коликих благ»	$fis - a^1$	$f - g^1$	$F - b$	$E - b$
«Пробразуя воскресение Твое»	$e - a^1$	$d - g^1$	$F - c^1$	$F - c^1$
«Стихиры Пасхи»	$g - a^1$	$f - g^1$	$G - c^1$	$F - c^1$

III

Концерты Василия Титова на четыре голоса (аналитические таблицы)

«Веселися и радуйся о Господе»	222
«В кимвалех устнами чистыми»	224
«Во месяц шестый»	226
«Егда поставятся престолы»	228
«Иже на земли леганием»	231
«Копиями прободен в ребра»	233
«Мучениче страстотерпче»	234
«О како беззаконное сонмище»	236
«О коликих благ»	239
«Прообразуя воскресение Твое»	241
«Светиши Отечеству»	244
«Седе Адам»	246
«Стихиры Пасхи»	249
«Сходяй Спас»	253
«Христе Боже наш, вольное распятие»	254
«Цвете неувядаемый»	256

В содержании аналитических таблиц отражены различные параметры композиционной организации концертов.

В первом столбце показаны крупные части (разделы). Они обозначены римскими цифрами, включают номера и общее число тактов, метр. Следует отметить, что в некоторых случаях количество тактов по разделам в сумме может не совпадать с числом тактов в концерте. Это связано с тем, что завершение каденций часто накладывается на начало новой части и нередко попадает на сильную долю, создавая неполные такты в конце разделов.

Второй столбец содержит тексты разделов.

Следующие столбцы (3 – 7) раскрывают дробную структуру внутри частей, которая складывается из разномасштабных построений с учетом распределения текста, каденций, фактуры, тембрового состава (если вступление нового тембрового ансамбля накладывается на окончание предшествующего, образуя четырехголосную вертикаль, четвертый голос указан в скобках (см. таблицу концерта «Цвете неувядаемый», раздел I, т. 17–23).

В построениях кантового и аккордового склада, по-возможности, отражена текстовая повторность. Многократное повторение текста дано: а) в построениях аккордового склада с единым ритмическим изложением подтекстовки; б) в построениях кантового характера, как правило, по партии верхних голосов (в параллельном движении), где текст дублируется, в остальных голосах ритм и подтекстовка могут быть иными. В построениях с использованием имитационного письма текст дан однократно. В редких случаях повторность записана в построениях с участием простой имитации по типу антифона (см., например, таблицу «Светиши Отечеству», раздел II, тт. 20–23, где при повторении слов «и избавляеши» за антифонными имитационными проведениями в парах голосов следует четырехголосная каденция с одновременным ритмическим произнесением текста во всех партиях).

В пятом столбце («Каденции») буквенные обозначения соответствуют завершающему аккорду или созвучию, причем чаще можно встретить неполные созвучия в виде терции (в т. ч. с октавным удвоением I ступени), или унисон (в приму или октаву), реже – трезвучие, еще реже – квинты. В скобках обозначены завершающие созвучия или аккорды в миноре с пикардийской терцией (#3), унисонные каденции, а также остановка на V ступени новой тональности.

«Веселися и радуйся о Господе»

Раздел (в тактах)/ метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–55 (55) ♠ (тт. 1–41) 3/1	Веселися и радуйся о Господе, вся Российская страна, процветши в себе новаго светильника, яко же солнце вселенную просвещающая.	1–5	Веселися и радуйся	C (унисон)	имитационная (т. 1–2: двойной бесконечный канон)	Д I, Д II, Б I, Б II (т. 10–11: Д II, Д I, Б I; т. 12–13: Д II, Д I, Б II)
		6–10	о Господе,	g (унисон)	аккордовая	
			веселися и радуйся		имитационная (т. 6–8: двойной канон)	
		10–14	вся Российская страна,	g	имитационная (двухголосная и трехголосная свободная имитация: т. 10–11: Д II + Б I – Д I; т. 12–14: Б II – Д I – Д II)	
		14–21	веселися и радуйся	B (унисон)	имитационная (т. 14–15, 16–18: двойной бесконечный канон; т. 18–20: двойной канон)	
		21–28	о Господе, вся Российская страна,	c (унисон) B	аккордовая имитационная (двойная имитация: тт. 21–24: Д I Б I – Д II Б II; т. 24–25: двухголосная простая имитация: Д I – Д II; т. 25–28: свободная трехголосная, простая двухголосная имитация: Б I – Д II – Д I)	Д I, Д II, Б I, Б II (т. 24–25: Д II, Д I, Б I)
		28–34	веселися и радуйся о Господе,	B (унисон)	имитационная (т. 28–30: двойной бесконечный канон; т. 30–33: двойной бесконечный канон)	Д I, Д II, Б I, Б II (т. 33–34: Б I, Б II)
34–41 3/1 (т. 41)	процветши, в себе новаго светильника,	c (унисон)	имитационная (т. 34–37: четырехголосная каноническая имитация); т. 38–41: аккордовая			
3/1 ♠ (т. 55)	яко же солнце вселенную просвещающая, яко же солнце, яко же солнце вселенную просвещающая, просвещающая.	42–55	яко же солнце вселенную просвещающая,	F	антифонная (т. 42–45: Д II Б II – Д I Б I)	
			яко же солнце, яко же солнце,	F	имитационная (т. 45–48: двойная имитация по типу антифона: Д II Б II – Д I Б I)	
			яко же солнце вселенную просвещающая, просвещающая.	B (унисон) [т. 53] g (#3) [т. 55]	аккордовая (т. 49–55)	
II 55–100 (46) ♠	Красуйся и ликуй, Церкви Божия, и инок множество, срадуйтесь, празднующих	55–60	Красуйся и ликуй	B	имитационная (т. 55–58: двойная имитация по типу антифона: Д I Б I – Д II Б II;	

	собори, взыграйте, и венец от духовных цветов исплетше,	60–67	красуйся и ликуй, Церкви Божия, и ликуй, Церкви Божия,	с (унисон)	имитационная (т. 59–62: двойной бесконечный канон: Д I Д II – Б I Б II); т. 63–68: аккордовая с элементами имитационной)	
		67–77	красуйся и ликуй, Церкви Божия,	с (унисон)	имитационная (т. 67–70: двойная имитация по типу антифона: Д I Б I – Д II Б II; т. 70–72 двойная частичная имитация по типу антифона: Д I Б I – Д II Б II); т. 72–74: двойной Stimmtausch); аккордовая (т. 75–77)	
		77–84	и инок множество, и инок множество, и инок множество,	G	аккордовая	
		84–89	срадитесь, срадитесь, срадитесь, празднолюбных собори,	C (унисон)		
		89–93	взыграйте, взыграйте, празднолюбных собори,	F	имитационная (т. 89–92: двойная имитация: Д I Б I – Д II Б II; т. 92–93: двухголосный канон: Д I–Д II);	
		93–97	взыграйте,	B	имитационная (т. 93–95: двойной бесконечный канон)	
		97–100	взыграйте, и венец от духовных цветов исплетше,	с (унисон)	аккордовая (т. 96–97) аккордовая	
III 100–128 (29) Φ 3/1	с Давидом возопиим: сон честен пред Господем смерть преподобных Его.	100–105 Φ 3/1 (т. 105)	с Давидом возопиим:	B	имитационная (т. 100–104: двойной бесконечный канон: Д I Б I – Д II Б II)	Д I, Д II, Б I, Б II
		106–114 3/1 Φ т. 114	сон честен пред Господем смерть преподобных Его, смерть преподобных Его,	B (унисон)	аккордовая	
		115–119 Φ	с Давидом возопиим:	B	имитационная (двойной бесконечный канон: Д I Б I – Д II Б II)	
		120–125 3/1	сон честен пред Господем смерть преподобных Его,	B	аккордовая	
		126–128 Φ	смерть преподобных Его.	F		

«В кимвалех устнами чистыми»

Раздел (в тактах) / метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–41 (37) 6/4 Φ 3/4 6/8 3/1	В кимвалех – устнами чистыми, музыкальски же – сердца органом, доброгласною трубою – высокою мыслию,	1–2 (6/4)	В кимвалех – устнами чистыми,	Е (унисон)	имитационная (простая имитация: Д–Б) кантовая	Д, Б
		3–6 (Φ)	музыкальски же – сердца органом, органом,	Е (унисон)		А I, А II, Б
		7–12 (3/4)	в кимвалех – устнами чистыми, устнами чистыми, доброгласною трубою,	Е (унисон)	двухголосие	Д, Б
		13–22 (Φ)	трубою, трубою, трубою, трубою,	Е	имитационная (т. 13–17: бесконечный канон: А I – А II); кантовая (т. 17–22)	А I, А II, Б
		23–25 (6/8)	в кимвалех – устнами чистыми, в кимвалех – устнами чистыми,	Е (унисон)	двухголосие (контрапункт мелодических линий)	Д, Б
		26–30 (Φ)	высокою мыслию, высокою мыслию,	Н (унисон)	имитационная (т. 26–28: бесконечный канон: А I – А II); кантовая (т. 28–30)	А I, А II, Б
		31–37 (3/1)	в кимвалех – устнами чистыми, в кимвалех – устнами чистыми,	Е	аккордовая	Д, А I, А II, Б
		38–41 (12/8)	музыкальски же – сердца органом, доброгласною трубою, высокою мыслию,	Е (унисон)	имитационная (т. 38–39: каноническая имитация); кантовая (т. 40–41)	Д, Б
II 42–84 (43) Φ 9/8 3/1 3/2	Девья и Чистья в нарочитый избранный день преставления детельными плещуше руками вопием:	42–51 (Φ)	Девья и Чистья в нарочитый, в нарочитый, в нарочитый, в нарочитый избранный день преставления,	Е (унисон) Н (унисон)	кантовая	А I, А II, Б
		52–54 (9/8)	в кимвалех – устнами, устнами чистыми, в кимвалех – устнами, устнами чистыми,	Е (унисон)	кантовая	Д, Б
		55–60 (Φ)	детельными плещуше руками, плещуше, плещуше руками, плещуше, плещуше, детельными плещуше руками, вопием,	Е (унисон)	аккордовая	А I, А II, Б

		61–67 (3/2)	в кимвалех – устнами чистыми, в кимвалех – устнами чистыми,	Е	аккордовая	Д, А I, А II, Б
		68–73 (Ф)	музыкальски же – сердца органом, доброгласною трубою, высокою мыслию	gis (унисон)	кантовая (антифонная)	А I, А II, Б
		74–79 (Ф)	Девья и Чистья в нарочитый избранный день преставления.	Н (унисон)	кантовая	Д, Б
		79–84 (Ф)	детельными плещуще руками, плещуще, плещуще руками, вопием: препрославленный,	Н (т. 82: унисон); Fis (т. 84)	аккордовая	А I, А II, Б
III 85–125 (41)	препрославленный отец наших Боже, благословен еси.	85–100 (3/8)	препрославленный отец наших Боже,	Н (унисон)	имитационная (т. 85–94: двухголосная каноническая секвенция) / двухголосие	Д, Б
3/8		101–104 (Ф)	благословен еси, препрославленный, препрославленный,	Н	полимелодическая	Д, А I, А II, Б
Ф		105–111 (6/8)	препрославленный отец наших Боже,	Н	имитационная (т. 105–109: двухголосная каноническая секвенция с удвоением пропосты в дециму и рипосты в терцию)	Д, А I, А II, Б
6/8		112–120 (6/8)	препрославленный отец наших Боже,	Е	полимелодическая, с элементами имитационной	Д, А I, А II, Б
		121–125 (Ф)	благословен еси, благословен еси.	Е	полимелодическая	Д, А I, А II, Б

«Во месяц шестый»

Раздел (в тактах)/ метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1-22 (22) Φ	Во месяц же шестый послан бысть Ангел Гавриил от Бога, во град Назарет, к Деве обрученной Иосифови, еже имя Мариам.	1–4	Во месяц же шестый	F	полимелодическое трехголосие	Т, Б I, Б II
		4–11	послан бысть Ангел Гавриил от Бога,	F (унисон)	двухголосная каноническая секвенция	Б I, Б II
		11–14	во град Назарет,	d	аккордовая	А, Т, Б I, Б II
		14–18	во град Назарет, к Деве, обрученной Иосифови,	B (унисон)	двухголосие	Б I, Б II
		18–22	еже имя Мариам, еже имя Мариам.	d	аккордовая	А, Т, Б I, Б II
II 23-41 (19) 3/1 Φ	И вшед к Ней Ангел рече: радуйся, Обрадованная, Господь с Тобою; Благословенна Ты во женах.	23–29 (3/1)	И вшед к Ней Ангел рече, и вшед к Ней Ангел рече: радуйся,	F	аккордовая	А, Т, Б I, Б II
		29–41 (Φ)	Обрадованная, Господь с Тобою;	d	двухголосная каноническая секвенция (IV= -9)	А, Т
		Благословенна Ты, Благословенна Ты во женах.	F	кантовая с элементами имитационной кантовая	А, Т, Б I	
III 42–58 (17) 3/1 Φ	Она же, видевши, смутися о словеси его, и помышляше, каково будет целование се.	42–44 (3/1)	Она же, видевши,	a (плаг.)	аккордовая	А, Т, Б I, Б II
		44–52 (Φ)	смутися о словеси его,	B	двухголосная каноническая имитация с удвоением пропосты и респосты (Т+Б II – А+Б I)	
		52–58	о словеси его и помышляше, каково будет целование се.	g F	полимелодическая аккордовая /полимелодическая	
IV 58–101 (44) Φ 3/1	И рече Ангел Ей: не бойся, Марие, обрете бо благодать от Бога; и се зачнеши во чреве, и родиши Сына. И наречеши имя Ему: Исус. Сей будет велий и Сын Вышняго наречется, и даст Ему Господь Бог престол Давида отца Его;	58–65	И рече Ангел Ей: не бойся, Марие, обрете бо благодать от Бога, от Бога;	d (унисон)	двухголосие (параллельные терции)	А, Т
		66–73 (3/1)	и се зачнеши во чреве, и родиши Сына, и родиши Сына,	B	аккордовая	А, Т, Б I А, Т, Б I, Б II А, Т, Б II
		74–78 (Φ)	И наречеши имя Ему: Исус.	B	кантовая с элементом имитации	А, Т, Б I, Б I (тт. 72–73) А, Т, Б I
		78–80	Сей будет велий	g	двухголосие	Б I, Б II
		81–83	и Сын Вышняго наречется,		аккордовая	А, Т, Б I, Б II
		83–90	и даст Ему Господь Бог	B	двухголосие	А, Т

	и воцарится во доме Иаковли во веки, и Царствию Его не будет конца.	90–97	престол Давида отца Его, престол Давида отца Его;		кантовая	А, Б II, Т
		97–101	и воцарится во доме Иаковли во веки, и Царствию Его не будет конца, не будет конца, не будет конца.	F	имитационная (частичная имитация); полимелодическая аккордовая	А, Т, Б I, Б II
V 102–134 (33) Φ 3/1	Рече же Мариам ко Ангелу: како будет се, понеже мужа аз не знаю? и отвещав Ангел рече Ей: Дух Святыи найдет на Тя, и сила Вышняго осенит Тя; темже и раждаемое Свято наречется Сын Божий.	102–112	Рече же Мариам ко Ангелу: како будет се, понеже мужа аз не знаю, понеже мужа аз не знаю?	g	трехголосие: двухголосная каноническая имитация (Т – А); кантовая кантовая	А, Т, Б II
		113–118 (3/1)	и отвещав Ангел рече Ей:	B	аккордовая	А, Т, Б I, Б II
		118–125 (Φ)	Дух Святыи найдет на Тя, и сила Вышняго осенит Тя, и сила Вышняго осенит Тя;	g	двухголосие (параллельные терции) кантовая	А, Т А, Т, Б I
		125–134	темже и раждаемое Свято наречется Сын Божий, наречется Сын Божий, наречется Сын Божий.	B	аккордовая кантовая	А, Т, Б I, Б II А, Т, Б I
			наречется Сын Божий.		аккордовая	А, Т, Б I, Б II
VI 134–154 (21) Φ	Рече же Мариам: се, раба Господня; буди мне по глаголу Твоему. И отыде от Нея Ангел.	134–138	Рече же Мариам: се, раба Господня; буди мне по глаголу, по глаголу, по глаголу Твоему.	F B	аккордовая двухголосие (параллельные терции)	А, Т, Б I, Б II А, Т
		143–150	И отыде от Нея Ангел,	F	каденция (т. 142-143) имитационная (двухголосная каноническая секвенция Б I–Б II); аккордовая	А, Т, Б, II А, Т, Б I, Б II
		151–154	от Нея Ангел.	F	полимелодическая	

«Егда поставятся престоли»

Раздел (в тактах)/ метр	Тест раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–27 (27) Φ	Егда поставятся престоли и отверзутся книги, и Бог на суде сядет,	1–4	Егда, егда поставятся престоли	d (унисон)	двухголосие	Т, Б
		4–9	и отверзутся, и отверзутся книги,	a (унисон)	кантовая	А I, А II, Б
		10–13	егда поставятся, поставятся, поставятся престоли	d	двухголосие	Т, Б
		13–18	и отверзутся, и отверзутся книги, и отверзутся книги,	F a		
		18–27	И Бог на суде сядет, и Бог на суде сядет,	d (#3) a (унисон)	каноническая секвенция (т. 16–17) аккордовая / кантовая	А I, А II, Т
		II 28–75 (48) Φ	о, кий страх тогда ангелом, предстоящим во страхе, и рече огненной влекущей!	28–31	о, о, кий страх тогда	C (V)
32–35	ангелом, предстоящим, предстоящим во страхе,	g (унисон)		кантовая	А I, А II, Б	
35–41	ангелом, ангелом, предстоящим, предстоящим, предстоящим, ангелом, предстоящим во страхе,	C				
41–44	о, о, кий страх тогда,	C (V)		двухголосие	Т, Б	
45–56	и рече огненной, и рече огненной влекущей,	d (унисон)		кантовая	А I, А II, Б	
	и рече огненной, огненной влекущей,	d (унисон)				
56–62	о, кий, о, кий страх тогда, о, кий страх тогда	F (V)		кантовая	А I, А II, Т	
63–69	ангелом, предстоящим во страхе,	F (унисон)		кантовая		
	ангелом предстоящим, предстоящим, предстоящим во страхе,	F (унисон)				
70–75	и рече огненной, и рече огненной, влекущей!	a (унисон)				

III 76–126 (51) 3/1, ☉	Что сотворим тогда во многих гресех повиннии человецы?	76–83 (3/1)	Что сотворим, что сотворим тогда, что сотворим тогда	d(#3)	аккордовая	A I, A II, T, Б
		84–90 (☉)	во многих гресех повиннии человецы?	F d (унисон)	кантовая каноническая секвенция (т. 86–88: Б+Т–А II)	A II, T, Б
		91–98 (3/1)	Что сотворим, что сотворим тогда, что сотворим тогда	d(#3)	аккордовая	A I, A II, T Б
		99–105 (☉)	во многих гресех повиннии человецы?	F F	кантовая каноническая секвенция (т. 101–103: Т + А II–А I)	A I, A II, T
IV 106–126 (21) 3/1, ☉	Егда же услышим зовуща Его,	106–126 (☉) т. 126	Егда же услышим зовуща Его,	F	аккордовая (антифон)	A I, A II, T, Б
			услышим зовуща Его,	F		A I, A II, T
			услышим зовуща Его,	F		A I, A II, T, Б
			услышим зовуща Его,	C		A II, T, Б
			зовуща Его,	F		A I, A II, T
			Егда же услышим зовуща Его,	F		A I, A II, T, Б
V 127–155 (29) ☉	благословенныя Отца во Царство, грешныя же отсылающа во муку: кто стерпит страшнаго онаго изречения?	127–134	благословенныя Отца во Царство,	G	имитационная (т. 127–129: четырёхголосная каноническая имитация по типу фугато: А I – А II – Т– Б; т. 129–131: каноническая секвенция А I– А II – А II+Т)	A I, A II, T, Б
		135–140	грешныя же, грешныя же отсылающа,	d	кантовая	A II, T, Б
		141–147	грешныя же отсылающа, отсылающа, отсылающа во муку:	F (унисон)		A I, A II, T
		148–155	кто, кто, кто стерпит страшнаго, страшнаго онаго изречения?	a	двухголосие	T, Б

VI 155–192 (39) 3/1 Φ	Но едине Человеколюбче, Спасе, Царю веков, прежде даже кончина не приспееет,	155–161 (3/1)	Но едине Человеколюбче, Человеколюбче Спасе,	а (унисон) F	кантовая	А I, А II, Б
		161–170 (Φ)	но едине Человеколюбче, Человеколюбче Спасе, Царю веков,	а	двухголосие/ имитационная (т. 163–166: каноническая секвенция)	Т, Б
		170–176 (3/1)	но едине Человеколюбче, Человеколюбче Спасе,	а (унисон) F	кантовая	А I, А II, Б
		176–186 (Φ)	прежде даже, прежде даже, прежде даже кончина не приспееет,	а	двухголосие	Т, Б
		186–192 (3/1)	но едине Человеколюбче, Человеколюбче Спасе,	а (унисон) F	кантовая	А I, А II, Б
VII 192–208 (16)	покаянием обратив, помилуй мя. .	192–196 (Φ)	покаянием, покаянием обратив, помилуй мя, помилуй мя,	С	двухголосие	Т, Б
		197–202	покаянием, обратив, помилуй мя,	С	аккордовая	А I, А II, Т, Б
				С	имитационная: (т. 197–199: двухголосный бесконечный канон: А I – А II) кантовая (т. 199–202)	А I, А II, Т
		202–208	помилуй мя,	С	кантовая с элементом имитационной у альтов (т. 202–204: А I–А II: Stimmtausch)	А I, А II, Т, Б (К) А I, А II, Т, Б
	помилуй мя	d(#3)	кантовая			

«Иже на земли леганием»

Раздел (в тактах) /метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–16 (16) Φ	Иже на земли леганием, пощением же бдением тело свое изнуряя, преподобне,	1 – 8	Иже на земли леганием,	a	имитационная (трехголосная простая имитация)	Д, А, Т, Б
		8 – 16	пощением же бдением	d(#)	имитационная (т. 8–9: частичная имитация: Т–А)	А, Т, Б
			тело свое изнуряя, преподобне,		имитационная (частичная имитация: Д–Т–А) аккордовая	Д, А, Т, Б
II 16–32 (17) Φ	вся плотская мудрования умертвил;	16 – 21	вся плотская мудрования умертвил,	G (унисон)	имитационная (двухголосный канон)	Д, Б
			вся плотская мудрования умертвил,	C (унисон)	имитационная (двухголосная каноническая имитация: А–Т; Б намечает канон)	Д, Т, Б
		21 – 26	мудрования,	G	имитационная (трехголосная каноническая секвенция)	Д, А, Т, Б
		26 – 29	вся плотская мудрования умертвил,	a (#3)	имитационная (т. 26–27: двухголосный канон; 27–28: частичная имитация)	Д, Б
		29–32	вся плотская мудрования умертвил;	C	кантовая с элементом имитационной	А, Т, Б
III 33–49 (17) Φ	и исцеления струя независтная явился верою притекающим к раце мощей твоих, Варлааме отче наш,	33–40	и исцеления струя независтная явился, верою притекающим,	d (#3) F	аккордовая имитационная (т. 35–36: двухголосная каноническая секвенция Т–Б, со второго звена с удвоением пропосты, с третьего- риспосты)	Д, А, Т, Б
					d	(т. 37–38: двухголосная каноническая секвенция: Д–Т+Б)
		40–46	притекающим к раце мощей твоих,	F	(т. 40–41: двухголосная каноническая секвенция с удвоением риспосты: А–Т+Б)	А, Т, Б

				а	имитационная (т. 42–43: простая имитация: Д–Б;	Д, Б
				е	кантовая с элементом имитационной	А, Т, Б
		46–49 ³²⁰	<i>Варлааме отче наш,</i>	h	аккордовая	Д, А, Т, Б
IV 50–64 (15) Φ	Христа Бога моли спаситися душам нашим.	50–53	<i>Христа Бога моли спаситися душам нашим.</i>	а (#3)	аккордовая	Д, А, Т, Б
		53–58	Христа Бога моли спаситися душам нашим,	а (#3)	имитационная (трехголосная каноническая секвенция: Б–А–Т)	
		58–64	моли спаситися душам нашим.	G	имитационная (простая четыреголосная имитация) /аккордовая	

³²⁰ Курсивом выделены строки одного музыкально-тематического построения (IX). См. таблицу 21, с. 151–152.

«Копиями прободен»

Раздел (в тактах)	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–25 (25) Φ	Копиями прободен в ребра, прободшаго ради Спаса на Кресте ребра; Того бо уязвлением любовию поревновал еси, страсотерпче Христов, Димитрие, являя всем непобедимое свидетельства твоего.	1 – 5	Копиями прободен, в ребра,	G	имитационная (четырёхголосная каноническая имитация по типу фугато)	А, Т II, Т I, Б
		5 – 9	прободшаго ради Спаса на Кресте ребра;	C (унисон)	кантовая	Т II, Т I, Б
		9 – 14	того бо уязвлением. уязвлением, уязвлением, уязвлением любовию поревновал еси,	C (унисон)	кантовая	А, Т I, Б
		14 – 20	страсотерпче, страсотерпче Христов, Димитрие,	d (унисон)	кантовая с элементом имитационной (простая имитация, т. 14–15: Т II – Т I; т. 17–18: А – Т I)	Т II, Т I, Б
			страсотерпче, страсотерпче Христов, Димитрие,	G (унисон)		А, Т I, Б
		20 – 25	являя, являя, всем являя, всем являя, всем непобедимое свидетельства твоего.	a (унисон)	кантовая (т. 22–23 – элемент двухголосной простой имитации: Т I + Т II – Б)	Т I, Т II, Б / А, Т I, Т II, Б
II 25–39 (15)	Темже уязвлен бых гонитель низпаде, прием ти искушение исповедания, страдальче Христов.	25 – 30	Темже уязвлен гонитель низпаде, гонитель низпаде, гонитель низпаде, гонитель низпаде, гонитель низпаде, низпаде,	d	кантовая	А, Т I, Б
		30 – 34	прием ти искушение, искушение исповедания,	C	кантовая	Т I, Т II, Б
		34 – 39	страдальче Христов.	G	имитационная (т. 34–35: трехголосная каноническая имитация: А – Т I – Т II, в т. 35 намечен бесконечный канон; т. 36–38: двухголосный бесконечный канон: Т I – Т II)	А, Т I, Т II, Б

«Мучениче страсотерпче»

Раздел в тактах/метр	Текст раздела	Такты	Работа с текстом	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–16 (16) Ф	Мучениче, страсотерпче Христов, чудеса светиши мирови, якоже солнце, святе Димитрие.	1–7	Мучениче, страсотерпче Христов, страсотерпче Христов, страсотерпче Христов,	C	кантовая	A, T I, B
		7–11	чудеса светиши, светиши мирови, чудеса светиши, светиши мирови,	C	кантовая с элементом имитационной	A, T I, T II, B
		11–16	якоже солнце, святе Димитрие.	d (#3)	имитационная (двухголосная каноническая секвенция с удвоением пропосты в дециму и рипосты в терцию: T I+T II – A+B)	A, T I, T II, B
II 16–35 (20)	Тем в память твою наслаждаемся вси твоих чудес, блаженне, изрядное торжествующе верою.	16–18	Тем в память твою наслаждаемся вси	C	антифонная (двухголосие, аккордовая, кантовая)	T I, T II
						A, T I, T II, B
		18–20	твоих чудес, блаженне,	C		T II, B
		20–22	тем в память твою наслаждаемся вси	F		A, T I
						A, T I, T II, B
		22–24	твоих чудес, блаженне,	C		A, T II
		24–26	тем в память твою наслаждаемся вси	d		T II, B
		26–28				A, T I, T II, B
			твоих чудес, блаженне,	G (унисон)		A, T I, B
		28–32	изрядное торжествующе.	G		кантовая
32–34	изрядное торжествующе верою.	C	аккордовая	B		

Ш 35–50 (16)	Дерзновение убо имый, молися ко Господу спасти от тли и скорбей рабы твоя.	35–40	Дерзновение убо имый, молися ко Господу	d	имитационная (двухголосная каноническая секвенция с удвоением пропосты и риспосты: А +Б – Т I +Т II)	А, Т I, Т II, Б
		40–46	спасти от тли и скорбей,	d (унисон)	антифонная (аккордовая)	Т I, Т II, Б
			спасти от тли и скорбей рабы твоя, рабы твоя,	G (унисон)		А, Т II, Б
			спасти от тли и скорбей рабы твоя, рабы твоя,	С (унисон)		А, Т II, Б
спасти от тли и скорбей рабы твоя, рабы твоя, рабы твоя.	С	аккордовая	А, Т I, Т II, Б			

«О како беззаконное сонмище»

Раздел (в тактах)/ метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–25 (25) Φ	О како беззаконное сонмище Царя Славы осуди на смерть, не устыдвевся благодеяния, яже воспомина предутверждаше, глаголя к ним:	1–11	О како беззаконное сонмище	C	кантовая (двухголосие)	Т I, Б
			Царя Славы, Царя Славы	e	кантовая	А, Т II, Б
		12–14	осуди на смерть, не устыдвевся благодеяния,	G	аккордовая	А, Т I, Т II, Б
		14–18	яже воспомина яже воспомина	G	антифонное изложение	Т II, Б
		18–25	предутверждаше, глаголя к ним:	G (унисон)	имитационная (трехголосная простая имитация: ТII– А+Б–Т I)	А, Т I, Т II, Б (К: А, Т I, Т II)
II 26–72 (46) Φ	Людие Мои, что сотворих вам? Не чудес ли исполних Иудею? Не мертвецы ли воскресих едином словом? Не всякую ли болезнь исцелих и недуг?	26–30	Людие Мои, людие Мои, что сотворих вам?	C	кантовая (двухголосие)	Т I, Б
		30–34	Не чудес ли исполних Иудею?	C (унисон)	полимело- дическая с элементом имитационной (т. 30–31: простая имитация: А – Т I)	А, Т II, Б
		35–39	Людие Мои, людие Мои, что сотворих вам?	C	кантовая (двухголосие)	Т I, Б
		39–45	Не мертвецы ли воскресих, не мертвецы ли воскресих едином словом?	G (unison)	кантовая	А, Т II, Б
		46–50	Людие Мои, людие Мои, что сотворих вам?	C	кантовая (двухголосие)	Т I, Б
		50–57	Не всякую ли болезнь, болезнь исцелих и недуг?	F	кантовая	А, Т II, Б
		58–62	Людие Мои, людие Мои, что сотворих вам?	C (унисон)	кантовая (двухголосие)	Т I, Б
		62–72	Что убо, что убо Ми воздаете, что убо Ми воздаете?	a (унисон)	кантовая с элементами имитационной	А, Т I, Б
			Вскую не помните Мя?	a (#3)	кантовая (т. 70–72)	Т I, Т II, Б

III 73–141 (69) ☩ 3/1	Людие мои, что сотворих вам? Что убо Ми воздаете?	73–76 (3/1)	Людие мои, что сотворих вам?	a	аккордовая	A, T I, T II, B
	Вскую не помните Мя?	77–79 (☩)	Что убо Ми воздаете?	a (унисон)	двухголосие; кантовая	A, B
	Людие Мои, что сотворих вам? Не чудес ли исполних Иудею?	80–83	Вскую не помните мя?	F		A, T I, B
	Вскую не помните мя?	83–85	За исцеления раны Мне наложите.	a #3		T I, T II, B
	За исцеления раны мне наложите. Не мертвецы ли воскресих едином словом?	86–89	Людие Мои, что сотворих вам?	a (унисон)	кантовая имитационной	T I, T II, B
	За живот умервщляюще, вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля: яко беззаконна, Законодавца: яко осужденна, всех Царя.	90–93 (3/1)	Что убо Ми воздаете?	a	аккордовая	A, T I, T II, B
		94–96 (☩)	Не мертвецы ли воскресих едином словом?	a	двухголосие	A, B
		97–101	Вскую не помните Мя?	F	кантовая	A, T I, B
		101–103	За живот умервщляюще, вешающе на древе.	a (#3)		T I, T II, B
		104–107	Людие Мои, что сотворих вам?	a		
		108–110	Что убо Ми воздаете?	C (унисон)		
		111–114 3/1	Не всякую ли болезнь, болезнь исцелих и недуг?	a	аккордовая	A, T I, T II, B
		115–117	Вскую не помните Мя?	a	двухголосие	A, B
		118–123	Вешающе на древе, яко злодея, Благодетеля,	F (унисон)	кантовая	A, T I, B
		123–125	вешающе на древе, яко злодея, Законодавца,	a #3		
		126–129	вешающе на древе, яко осужденна	a #3	кантовая (K: аккордовая)	T I, T II, B K: A, T I, T II, B
		131–136	вешающе на древе, яко осужденна	a #3	кантовая элементом имитационной (K: аккковая)	T I, T II, B K: A, T I, T II, B
		136–141	вешающе на древе, яко осужденна	F	кантовая с элементом имитационной (K: аккордовая)	T I, T II, B
			всех Царя.			K: A, T I, T II, B

IV 142–165 (24) 3/1 Φ	Долготерпеливе Господи, слава Тебе.	142–146 (3/1)	Долготерпеливе Господи, слава Тебе.	С	аккордовая	А, Т I, Т II, Б
		147–153	Долготерпеливе Господи, Господи, Господи, слава Тебе.	С (унисон)	имитационная (т. 147–151: Т I–Т II: двухголосный канон) / кантовая	Т I, Т II, Б
		154–156	Господи, слава Тебе.	С	аккордовая	А, Т I, Т II, Б
		157–161	Долготерпеливе Господи, слава Тебе.	G	кантовая	Т I, Т II, Б
		162–165 (3/1, т. 162) (Φ, т. 163– 165)	Господи, слава Тебе.	С	аккордовая / кантовая	А, Т I, Т II, Б

«О коликих благ»

Раздел (в тактах)/ метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–32 (32) Φ	О коликих благ окаянный себе лиших! О какова Царствия отпадох страстный аз!	1–5	О, о коликих благ окаянный себе лиших,	g (#3)	двухголосие (антифон: Т I + Б I – Т II + Б II)	Т I, Б I
		5–9	о, о коликих благ окаянный себе лиших,	g (#3)		Т II, Б II
		9–15	о коликих благ, окаянный,	В (V)	имитационная (каноническая секвенция I разряда: Б I – Т I, с т. 11: Б I – Т I + Т II)	Т I, Т II, Б I, Б II
		15–18	окаянный, окаянный, окаянный, окаянный, себе лиших.	g (#3)		
		19–25	О какова Царствия, какова Царствия, Царствия отпадох.	d (унисон)		
		26–29	О коликих благ, окаянный себе лиших!	g (унисон)	кантовая с элементом имитационной	
		29–32	О какова Царствия отпадох страстный аз!	g (унисон)		
II 33–50 (18) Φ	Богатство изнузив, еже приях заповедь преступих.	33–36	Богатство изнузив, еже приях,	В	кантовая (движение параллельными терциями в партиях теноров, в основном, на фоне унисона в партиях басов, в т. ч. октавного)	
		37–41	богатство изнузив, заповедь преступих, еже приях	g (унисон)		
		41–45	богатство изнузив, еже приях заповедь преступих,	В		
		46–50	заповедь преступих.	g (#3)		

III 51–83 (33)	Увы мне, страстная душе! Огню вечному прочее осудишися!	51–55	Увы мне, увы мне,	В (унисон)	имитационная (двойная каноническая имитация: Т I Б I– Т II Б II	Т I, Т II, Б I, Б II
		56–58	увы мне, страстная душе!	В (унисон)	кантовая (движение параллельными терциями у теноров на фоне унисона у басов)	
		58–62	Увы мне, огню вечному прочее осудишися!	В (унисон)	двойная каноническая имитация	
		62–65	Увы мне, увы мне,	В (унисон)	кантовая (движение параллельными терциями у теноров на фоне унисона у басов)	
		66–68	увы мне, страстная душе!	В (унисон)	двойная каноническая имитация	
		69–72	Увы мне, огню вечному прочее осудишися!	В (унисон)	кантовая с элементом имитационной имитационная: (т. 75–80: двойной канон-секвенция	
IV 73–83 (11)	Темже прежде конца возопий Христу Богу:	73–74	Темже прежде конца, прежде конца	С (унисон)	кантовая с элементом имитационной имитационная: (т. 75–80: двойной канон-секвенция	
		75–83	возопий Христу Богу:			
V 83–109 (27)	яко блуднаго приими мя сына, Боже, и помилуй мя.	83–92	яко блуднаго приими мя, яко блуднаго сына, приими мя, Боже,	g (унисон) В (унисон)	двухголосие имитационная: (т. 85–87: двухголосный бесконечный канон: Т I–Т II, т. 87–89: повторение терцией выше с мелодическим вариантом в пропосте)	Б I Б II Т I Т II Б I Б II
		92–99	яко блуднаго приими мя сына, Боже, и помилуй мя,	с (унисон)	кантовая с элементом имитационной	
		100–109	яко блуднаго, яко блуднаго сына, приими мя сына, приими мя, Боже, и помилуй мя.	g	кантовая	

«Прообразуя воскресение Твое»

Раздел (в тактах)/метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Соста в хора
Φ 1–8 (8)	Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь.	1–8	Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь.	С (unison) g (#3)	аккордовая с элементом имитационной (т. 5: простая имитация: Т I–Т II)	Т I, Т II, Б I, Б II
I .9–30 (22) Φ	Прообразуя воскресение Твое, Христе Спасе,	9–11 11–16 16–18 19–22 22–24 24–27 27–30	.Прообразуя, воскресение Твое, Христе Спасе, воскресение Твое, Христе Спасе, прообразуя, воскресение Твое, Христе Спасе, прообразуя, воскресение Твое, Христе Спасе, воскресение Твое, Христе Спасе	С F (унисон) С С (унисон) С g (унисон) В (унисон)	двойная имитация трехголосие кантового характера (антифонная имитация с перестановкой голосов в партиях теноров) двойная имитация двухголосие двойная имитация имитационная (двухголосная каноническая имитация в сексту: Т II – Б I со свободным третьим голосом) простая имитация (Т I – Б I) аккордовая	Т I, Т II, Б I Т I, Т II, Б II Т I, Т II, Б I, Б II (К: т. 15–16) Т I, Т II, Б I, Б II Т I, Т II, Б I, Б II Т II, Б I, Б II Т I, Б I, Б II Т I, Т II, Б I, Б II (К: тт. 29–30)

II 30–48 (19)	тогда поят три Твоя ученики, Петра, и Иакова, и Иоанна на Фавор возшед.	30–34	Тогда поят три Твоя ученики,	с (унисон)	имитационная (трехголосная каноническая имитация: Т I–Т II–Б I Б II имитирует ритм)	Т I, Т II, Б I, Б II	
		34–39	Тогда поят три Твоя ученики,		т.г. 34–37: секвентный повтор первого отдела канонической имитации		
		40–42	Петра, и Иакова, и Иоанна,	d (унисон)	кантовая с элементом имитации Т I Т II Б I		
		43–48	На Фавор возшед.	d (унисон)	имитационная (двойной канон- секвенция)		
III 48–70 (23) Φ	Тебе же Спасе, прообразуему, Фаворская гора светом покрывашеся,	48–51	Тебе же Спасе,	g (# 3)	двойная имитация: Т I Б I – Т II Б II (Т I – переходит в терцовую втору)	Т I, Б I / Т I, Т II, Б II	
		51–54	прообразуему, прообразуему,	g (# 3)	кантовая		Т I, Т II, Б I, Б II
		55–62	Фаворская гора	Es	четыреголосная каноническая секвенция I разряда		
		62–67	светом	F	кантовая (секвенция)		
		67–70	светом покрывашеся,	с	двойной бесконечный канон по типу Stimmtaush (Т I Т II – Б I Б II)		
IV 70–84 (23) Φ 3/1 Φ	ученицы Твои, Слове, повергоша себе лица на земли, не терпяще зрети невидимаго зрака,	70–73	ученицы Твои, Слове,	g	кантовая (антифон: Т I + Б I + Б II – Т I + Т II + Б I)	Т I, Б I, Б II	
		73–75	ученицы Твои, Слове,	B	аккордовая		Т I, Т II, Б I
		76–79 (3/1)	повергоша себе лица на земли,	B		Т I, Т II, Б I, Б II	
		80–81 (Φ)	не терпяще зрети	с (унисон)	кантовая		
		82–84	невидимаго зрака,	d (унисон)		Т I, Т II, Б I, Б II	

V 85–96 (13) Ф	Ангели служажу страхом и трепетом, небеса убояшася, земля	85–91	Ангели служажу, Ангели служажу, Ангели служажу, Ангели служажу, страхом и трепетом,	с (унисон)	кантовая	Т I, Б II Т I, Т II, Б I, Б II
		91–96	небеса, небеса, небеса, небеса убояшася, земля	Es (унисон) с	кантовая	Т I, Т II, Б II Т I, Т II, Б I, Б II
VI 97–115 (19) Ф	вострепета, зряща на себе славы Господа.	97–99	вострепета,	F	двойной бесконечный канон	Т I, Т II, Б I, Б II
		100–102	зряща на себе славы Господа,	g (унисон)	аккордовая	Т I, Т II, Б I
		103–105	зряща на себе славы Господа,	с	двухголосие	Б I, Б II
		105–108	зряща на себе славы Господа,	F (унисон)	кантовая	Т I, Т II, Б II
		108–110	славы Господа, славы Господа,		аккордовая	Т I, Т II, Б I, Б II
		110–115	славы, славы Господа,	F	кантовая	

«Светиши Отечеству»

Раздел (в тактах)/метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–20 (20) 3/1 Φ	Светиши Отечеству твоему, славный Димитрие, мучениче, яко звезда светлая, покрываеши бо присно сие от пакости враг	1–8 (3/1)	Светиши Отечеству, Отечеству, Отечеству твоему,	C	аккордовая с элементом кантовой в партиях Т I Т II	А, Т I, Т II, Б
		8–13 (Φ)	славный Димитрие, Димитрие мучениче, яко звезда светлая,	G (унисон)	кантовая (антифон: Б+Т II – Б+Т II+Т I – Б+Т I+А)	Т II, Б Т I, Т II, Б
		13–20	покрываеши бо присно сие от пакости, от пакости враг	a	имитационная (т. 13–17: двухголосная каноническая секвенция: Т I+ Б – А +Т II) аккордовая	А, Т I, Т II, Б
II 20–34 (15) Φ	и избавляеши озлобления и бури всяческия;	20–27	и избавляеши, и избавляеши, и избавляеши	a (#3)	имитационная (т. 20–22: простая имитация: А +Т I – Т II + Б); кантовая	А, Т I, Т II, Б
			озлобления, озлобления, озлобления, озлобления и бури, и бури всяческия;	a (унисон)	кантовая (нисходящая диатоническая секвенция)	Т I, Т II, Б
		27–34	и избавляеши	d	имитационная (каноническая секвенция: А – Б, с т. 28 – А +Т I)	А, Т I, Б
			озлобления, озлобления, озлобления, озлобления и бури, и бури всяческия;	d	кантовая: (нисходящая диатоническая секвенция)	А, Т I, Б

III 35–58 (24) ☉	тем радостно приносит молебную память, блаженне, совершая, верою же и любовью поя Господа, тя прославльшаго	35–41	тем радостно приносит, приносит,	С	аккордовая	А Т I Т П Б
			тем радостно приносит, приносит,	Е		
			приносит, тем радостно приносит	С		
		41–46	молебную память, блаженне, совершая, совершая,	С	кантовая (нисходящая каноническая секвенция: А+Т I – Б)	А Т I Б
		46–58	верою же и любвию поя Господа, тя прославльшаго	С	имитационная: (т. 47–55) трехголосная каноническая секвенция с удвоениями), аккордовая	А Т I Т П Б

«Седе Адам»

Раздел (в тактах/ метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–21 (21) Ф	Седе Адам прямо рая и свою наготу рыдая плакаше: увы мне, рыдая горько плакаше:	1–6	Седе Адам прямо рая, ----- седе Адам прямо рая	F	двухголосная простая имитация по типу антифона	Д I, Б I
		7–10	и свою наготу рыдая, и свою наготу рыдая,	B(V)		Д II, Б II
		11–16	рыдая плакаше, рыдая плакаше, плакаше:	с (унисон)	кантовая (с элементом ритмической имитации: Д I+Д II– Б I+Б II (унисон) имитационная (двойной бесконечный канон: Д I-Д II – Б I-Б II)	Д I, Д II, Б I, Б II
		16–21	увы мне, увыв мне, рыдая горько плакаше:	с (унисон)		кантовая
II 22–70 (49) Ф	увы мне, прелестию лукавою увещанну бывшу и окрадену и славы удалену! И свою наготу рыдая плакаше: увы мне, рыдая горько плакаше:	22–34	увы мне, увыв мне, прелестию лукавою увещанну, ----- увы мне, увыв мне, увещанну бывшу и окрадену,	F (унисон) (т.27)	двухголосие	Д II, Б II
		34–46	увы мне, увыв мне, прелестию лукавою увещанну, ----- увы мне, увыв мне, увещанну бывшу и окрадену,	B (т.34)		
		46–54	увы мне, увыв мне, прелестию лукавою увещанну, ----- увы мне, увыв мне, увещанну бывшу и окрадену,	B (унисон) (т.39)	двухголосие	Д I, Б I
			увы мне, увыв мне, и славы удалену!	F (унисон) (т.46)		
		55–60	И свою наготу рыдая, ----- рыдая, плакаше:	B (т. 49)	кантовая	Д I, Д II, Б I, Б II
			и славы удалену!	Es (т.54)		
		60–65	рыдая, плакаше:	B (унисон)	имитационная (двойной бесконечный канон: Д I-Д II – Б I-Б II)	Д I, Д II, Б I, Б II
		65–70	увы мне, увыв мне, рыдая горько плакаше:	с (унисон)	имитационная (двойной бесконечный канон: Д I-Д II – Б I-Б II)	
			кантовая			

III 71–95 (25) ☪	увы мне, прелестию лукавою увещанну бывшу и окрадену и славы удалену! Увы мне, простотою нагу, ныне же недоуменну!	71–74	увы мне, увы мне,	g	имитационная: бесконечный канон II разряда (Д I–Д II на фоне «педали» у басов)	Д I, Д II, Б I, Б II
		74–76	увы мне, увы мне,	d (унисон)	имитационная (двойной Stimmtausch)	
		76–79	прелестию лукавою увещанну,	В (унисон)	кантовая с элементом имитационной	
		79–81	увы мне, у вы мне,	d (унисон)	имитационная (двойной Stimmtausch)	
		81–84	увещанну бывшу и окрадену,	В	кантовая с элементом имитационной	
		84–86	увы мне, увы мне,	d (унисон)	имитационная (двойной Stimmtausch)	
		86–89	и славы удалену!	В (унисон)	кантовая	
		89–91	Увы мне, увы мне,	d (унисон)	имитационная (двойной Stimmtausch)	
		91–95	простотою нагу, ныне же, ныне же недоуменну!	В(унисон)	кантовая кантовая с элементом имитационной	
IV 96–146 (51) ☪	Но, о раю мой прекрасный, ктому твоя сладости не наслаждуся: ктому не узрю Господа и Бога моего и Создателя: в землю бо пойду, от нея же взят бых. Милостиве...	96–103	Но о раю, но о раю, о раю, раю мой,	с (V) g#3 (с (V))	антифон кантовая	Д I, Б I Д II, Б I, Б II Д I, Д II, Б I, Б II
		103–109	о раю мой, о раю мой прекрасный,	В (унисон)	имитационная (тт. 103–106: двойной бесконечный канон); кантовая	
		110–116	ктому твоя сладости не наслаждуся:	В (унисон)	кантовая	
			ктому не узрю Господа и Бога моего,	В (унисон)		
		117–126	но о раю,	В (унисон)	имитационная (двойной бесконечный канон); кантовая	
			о раю, о раю, раю мой прекрасный,	В (унисон)	кантовая	
			о раю, о раю, раю мой прекрасный, мой раю,	В (унисон)		
		127–137	ктому твоя сладости не наслаждуся,	с (унисон)	имитационная: двойной бесконечный канон	
			ктому не узрю Господа и Бога моего	с (унисон)		

		138–142	и Создателя: в землю бо пойду	g (унисон) Es	кантовая	Д I, Д II, Б I, Б II
		142–146	от нея же взят бых. Милостиве,	В (унисон)	имитационная (двухголосная каноническая секвенция I разряда: Д I–Д II, с т.143:Д I+Б I–Д II, Б II – свободный голос) кантовая	
V 147–178 (32) ☉	Милостиве щедре, вопию Ти: помилуй мя падшаго.	147-151	Милостиве, щедре, вопию Ти, вопию Ти, вопию Ти: помилуй мя, помилуй мя,	В (унисон)	кантовая	Д I, Д II, Б II
		151-156	помилуй мя, падшаго.	g (унисон)	имитационная (двойной бесконечный канон) кантовая	
		156-163	Милостиве щедре	В (унисон)	имитационная (двойной бесконечный канон) кантовая (т.159)	
			Милостиве щедре, Милостиве щедре, вопию Ти: помилуй мя, помилуй мя падшаго.		кантовая	
163-178	Милостиве щедре,	F (V)	имитационная (двойной бесконечный канон: т. 163–167)			
	помилуй мя,	В	имитационная (двойной бесконечный канон: т. 167–169)			
	помилуй мя падшаго,	с (унисон)	имитационная (двойной бесконечный канон: т. 169–174)			
	Милостиве щедре, вопию Ти, вопию Ти: помилуй мя падшаго.	В	кантовая / аккордовая			

«Стихиры Пасхи»

Раздел (в тактах)/ метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–27 (27) Φ	Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его. Пасха священная нам днесь показася, Пасха нова святая, Пасха таинственная, Пасха всечестная, Пасха Христос Избавитель, Пасха непорочная, Пасха великая, Пасха верных, Пасха двери райския нам отверзающая, Пасха всех освящающая верных.	1-3	Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его.	С	аккордовая	Т I, Т II, Б I, Б II
		4–14	Пасха священная нам днесь показася,	а (унисон)	имитационная (Stimmtausch: Т I–Т II; Б I Б II – свободные голоса)	
			Пасха нова святая,	С(унисон)		
			Пасха таинственная,	d (унисон)		
			Пасха всечестная,	G (унисон)		
		14–20	Пасха Христос Избавитель,	С (унисон)	имитационная: каноническая имитация (двойной бесконечный канон: Т I Т II – Б I Б II; каноническая имитация у Б I с т. 17, в т. 14–16-другой тематический оборот)	
			Пасха непорочная,	G (унисон)		
			Пасха великая	d (унисон)		
			Пасха верных,			
		21–27	Пасха двери райския нам, двери райския нам отверзающая,	С (унисон)	имитационная (каноническая секвенция I разряда: Т I + Т II – Б II–Б I; с т. 22 Б I + Б II (унисон))	
Пасха, всех освящающая верных.	С		аккордовая			
II 28–53 (26) Φ	Яко исчезает дым, да исчезнут. Приидите от видения жены благовестницы, и Сиону рцйте: прими от нас радости благовещения Воскресения Христова: красуйся, ликуй и радуйся, Иерусалиме, Царя Христа узрев из гроба,	28–29	Яко исчезает дым, да исчезнут.	С (унисон)	аккордовая	
		30–34	Приидите от видения жены благовестницы, и Сиону рцйте:	G	кантовая	
		34–38	прими от нас радости, прими от нас радости,	С	имитационная (двойной бесконечный канон: Т II Т I – Б I Б II; т. 34–36 – свободный первый тенор, каноническую имитацию начинает в т. 36)	
		38–42	радости, радости благовещения Воскресения Христова:	а (унисон)		кантовая

	яко жениха происходяща.	42–43	красуйся и ликуй	С (унисон)	имитационная (двухголосный бесконечный канон: Т I – Т II)	Т I, Т II, Б I, Б II
			красуйся и ликуй,		кантовая	
		45–49	и радуйся, Иерусалиме,	С (унисон)	имитационная (двойная имитация: Т II Б II – Т I Б I)	
		49–53	Царя Христа узрев из гроба, яко Жениха происходяща.	С (унисон)	кантовая с элементом имитационной; в т. 50–52 Stimmtausch: Т I – Т II	
III 54–86 (33) Φ	Тако да погибнут грешницы от лица Божия, а праведницы возвеселятся. Мироносицы жены, утру глубоку, представша гробу Живодавца, обретоша Анела на камени седаща, и той провещав им, сице глаголаше: что ищите Живаго с мертвыми? что плачите Нетленного во тли? Шедше проповедите учеником его.	54–62	Тако да погибнут грешницы от лица Божия,	d (унисон)	аккордовая	
		57–62	а праведницы возвеселятся.	С	имитационная (двойной бесконечный канон: Т I Т II – Б I Б II)	
		63–75	Мироносицы жены,	С	кантовая / аккордовая	тт. 63–64: Т I, Т II, Б II Т I, Т II, Б I, Б II
			утру глубоко, представша гробу Живодавца,			
			обретоша Ангела на камени седаща,	a (унисон)		
			и той провещав им сице глаголаше:	d (унисон)		
		75–79	что ищите, что ищите Живаго с мертвыми?	a d	кантовая с элементом имитационной	т. 77: Т I, Т II, Б I
		79–83	что плачите,	a	двойная имитация: Б I Т I – Б II Т II	Т I, Т II, Б I, Б II
Нетленного во тли?						
83–86	Шедше проповедите учеником его.	С	кантовая /аккордовая			
IV 87–121 (35) Φ	Сей день, егоже сотвори Господь, возрадуемся и возвеселимся в онь.	87–93	Сей день, егоже сотвори Господь, возрадуемся, возрадуемся, возрадуемся и возвеселимся в онь.	a	аккордовая /кантовая	Т I, Т II, Б I, Б II

	Пасха красная, Пасха, Господня Пасха, Пасха вечестная нам возсия. Пасха: радоствию друг друга обьемем! О Пасха! Избавление скорби, ибо из гроба днесь яко от чертога возсия ^в Христос, жены радости исполни, глаголя: проповедите Апостолом.	94–98	Пасха красная, Пасха, Господня Пасха!	С (унисон)	имитационная (простая двухголосная имитация: Т I+Б I – Т II + Б II) кантовая	
		98–101	Пасха вечестная, всечестная нам возсия!	а (унисон)		
		101–105	Пасха! Радостию, радоствию друг друга обьемем!	С	имитационная (т. 101–102: простая имитация: Т I–Т II /кантовая	
		106–109	О Пасха!	а (унисон)	имитационная: (двойная имитация Т I Б I – Т II Б II) кантовая	
		109–117	Избавление скорби, ибо из гроба днесь яко от чертога	С (унисон)	имитационная (т. 109–113: каноническая секвенция I разряда: Б II – Т I+Т II) кантовая	Т I, Т II, Б II
			ибо из гроба днесь яко от чертога возсия ^в Христос,		имитационная (каноническая секвенция I разряда: Т I+Т II–Б I) аккордовая	Т I, Т II, Б I Т I, Т II, Б I, Б II (с т. 115)
		117–121	жены радости исполни, глаголя: проповедите Апостолом.	С		
V 122–167 (46)	Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь. Воскресения день, и просветимся торжеством, и друг друга обьемем; рцем «братие», и ненавидящим нас простим вся воскресением, и тако возопиим:	122–126	Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь.	G (унисон) С	кантовая кантовая	Т I, Т II, Б I, Б II
127–132	Воскресения день, и просветимся торжеством, и друг друга обьемем,	а(#3)	аккордовая/ кантовая с элементом имитационной			
132–136	рцем: «братие», и ненавидящим нас простим вся воскресением,	G (унисон)	аккордовая			
136–140	и тако возопиим:	С (унисон)	кантовая / имитационная (тг. 137–139: Stimmtausch – Т I – Т II; Б I и Б II свободные голоса («педаль»)			

Христос воскрес из мертвых, смерть поправ и сущим во гробех живот даровав. И нам дарова живот вечный, поклоняемся Его тридневному Воскресению.	141-146	Христос воскрес из мертвых, Христос воскрес из мертвых, смерть поправ	С (унисон)	аккордовая
	146-153	и сущим во гробех живот даровав,	С	имитационная (т. 146–150, 150–153: двойные бесконечные каноны)
	153–158	живот даровав, живот даровав, и сущим во гробех живот даровав.	С	аккордовая/ кантовая
	159–167	И нам дарова живот вечный, поклоняемся Его тридневному Воскресению.	С	кантовая /аккордовая

«Сходяй Спас»

Раздел (в тактах) /метр	Текст раздела	Такты	Работа с текстом	Каденции	Фактура	Состав хора
1–5	И ныне и присно и во веки веков. Аминь.	1–	И ныне и присно и во веки веков. Аминь.	G	акордовая	А, Т I, Т II, Б
I 6–19 (14) Φ	Сходяй Спас к роду человеческому, прият пеленами повитие,	6–14	Сходяй Спас, к роду человеческому, прият пеленами, пеленами повитие,	C	имитационная (трехголосная каноническая секвенция: т. 6–7: Т I Т II Б; т. 8–11: А Т I Т II) аккордовая	А, Т I, Т II, Б
		15–19	прият пеленами, пеленами повитие,	D	кантовая	А, Т I, Б
II 20–37 (18) 3/1, Φ	не возгнушася и плотскаго обрезания осмодневен по Матери, Безначален по Отцу,	20–25 (3/1)	не возгнушася. не возгнушася, не возгнушася	d (#3)	аккордовая	А, Т I, Т II, Б
		26–32 (Φ)	и плотскаго обрезания осмодневен по Матери,	a (#3)	кантовая	Т I, Т II, Б
		33–37	Безначален по Отцу, Безначален по Отцу,	d (#3)	аккордовая	А, Т I, Т II, Б
III 37–63 (27) Φ	Тому, вернии, возопием: Ты еси Бог наш, помилуй нас.	37–42	Тому, вернии. возопием:	d (#3)	имитационная (т. 37–41: двухголосный бесконечный канон: Т I – Т I, с двумя свободными голосами;	А, Т I, Т II, Б
		43–47	Ты еси Бог наш, помилуй нас,	e	кантовая	Т I, Т II, Б
		47–49	Тому, вернии. возопием:	a(unison)	кантовая	А, Т I, Б
		49–53	Ты еси Бог наш, помилуй нас.	G(unison)	кантовая	Т I, Т II, Б А, Т I, Б
		53–58	Тому, вернии. возопием:	C	имитационная (т. 53–57: двухголосный канон: Т I – Т I, с двумя свободными голосами)	А, Т I, Т II, Б
		59–63	Ты еси Бог наш, помилуй нас, помилуй нас.	G	кантовая	А, Т I, Б А, Т I, Т II, Б

«Христе Боже наш, вольное распятие»

Раздел (в тактах)/ метр	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора		
I тт. 1–34 (34) Ф 3/1	Христе Боже наш, вольное распятие во общее воскресение рода человеческого восприемый, и тростию Креста, обагрением червльным своя персты окровавивый,	1–2	Христе Боже наш,	a (#3)	полимелодическое двухголосие кантовая (в т.8–9 простая имитация: Б – Т+А)	Д, Б		
		3–8	вольное распятие, вольное распятие во общее воскресение рода человеческого восприемый,	d (#3)		А, Т, Б		
		8–11		С				
		12–14	Христе Боже наш, Христе Боже наш,	d (#3)		кантовая (антифон)	Д, А, Б	
		14–15		a			А, Т, Б	
		15–21	вольное распятие во общее воскресение рода человеческого,	d (#3)		имитационная (т. 15–17: простая трехголосная имитация: Д –Б– А)	Д, А, Б	
		21–25	рода человеческого, рода человеческого, рода человеческого восприемый,	a (#3)		трехголосие, напоминающее кантовый склад, (Д и Т: нисх. секв. паралл. секстами)	Д, Т, Б	
		26–28	и тростию Креста,	d		трехголосие,	Д, А, Б	
28–34 3/1 (т. 34)	обагрением, обагрением, обагрением червльным Своя персты окровавивый,	d (#3)	кантовая	А, Т, Б				
II тт. 35–51 (21) 3/1	оставительная нам Царски подписати человеко- любствовавый,	35–51	оставительная нам Царски подписати, оставительная нам Царски подписати, Человеколюбствовавый,	С	аккордовая	Д, А, Т, Б		
				F				
III 51–61 (11) Ф	не презри нас, бедствующих и паки от Тебе разстояние:	51–52	не презри нас, бедствующих,	d	кантовая	А, Т, Б		
		52–55	не презри нас, бедствующих, не презри нас,	F			имитационная (т. 52–54: двух- голосная простая имитация: Д–А) /аккордовая	Д, А, Б / Д, А, Т, Б (тт. 54–55)
		55–61	не презри нас, бедствующих	d			имитационная (т. 55–56: двух- голосная простая имитация: Т–А) /аккордовая	А, Т, Б / Д, А, Т, Б (тт. 57– 58)

			и паки от Тебе разстояние:	a	аккордовая	Д, А, Т, Б
IV 61–78 (18)	но ущедри, Едине долготерпеливе, во обстоянии люди Твоя,	61–64	но ущедри, Едине долготерпеливе,	d (унисон)	двухголосие	Д, Б
		64–69	во обстоянии люди Твоя,	F (унисон)	кантовая	А, Т, Б
		69–73	но ущедри, Едине, Едине долготерпеливе,	d (#3)	имитационная (т. 69–71: двухголосная каноническая секвенция: Д–А, Б – свободный голос)	Д, А, Б
			во обстоянии люди Твоя,	C		
		72–75	но ущедри, Едине долготерпеливе,	a (унисон)	имитационная: (т. 72–73: простая имитация: Т–Б) /	А, Т, Б
		75–78	во обстоянии, во обстоянии люди Твоя,	C (унисон)	кантовая кантовая (параллельное движение в дециму у Д и Т)	Д, Т, Б
V 78–96 (19) Ф	и востани, побори борюция ны, яко всесилен.	78–82	и востани, и востани, и востани, побори, побори борюция ны,	C	аккордовая	Д, А, Т, Б
		82–87	яко всесилен,	C	имитационная (двухголосная каноническая секвенция: тт. 82– 83: Т–Б, тт. 83–85 Т+А–Б)	А, Т, Б
		87–91	и востани, и востани, и востани, побори, побори борюция ны,	C	аккордовая	Д, А, Т, Б
		91–95	яко всесилен,	a(#3)	имитационная (трехголосная каноническая секвенция: Т–Д– А; Б–Д–А)	Д, А, Т, Б
		95–96	всесилен.		аккордовая	

«Цвете неувядаемый»

Раздел (в тактах/ метр)	Текст раздела	Такты	Текст построений	Каденции	Фактура	Состав хора
I 1–32 (32) Ф	Цвете неувядаемый, радуйся, Едина прозябшая Яблоко Благовонное;	1–8	Цвете неувядаемый, радуйся, радуйся, радуйся, радуйся, радуйся, Едина прозябшая	G D	двухголосие кантовая	Т, Б Д I, Д II, Б
		8–17	Цвете неувядаемый, радуйся, Едина прозябшая, радуйся, Едина прозябшая, радуйся, радуйся, радуйся, Едина прозябшая.	G C	двухголосие кантовая (с элементом имитационной: т. 12)	Т, Б Д I, Д II, Б
			17–23	Цвете неувядаемый, радуйся, радуйся, Цвете неувядаемый, радуйся, радуйся, радуйся,	C	двухголосие кантовая двухголосие кантовая
		23–32	радуйся, Едина прозябшая,	G	двухголосие с элементом имитации (т. 23: двухголосная ритмическая имитация: Б–Т)	Т, Б
			Яблоко Благовонное;		аккордовая	Д I, Д II, Т, Б
II 33–61 (29) Ф	Цвете неувядаемый, радуйся, рождшая благоухание	33–38	Цвете неувядаемый, радуйся, рождшая благоухание,	G d (унисон)	двухголосие кантовая с элементом имитации	Т, Б Д I, Д II, Б
		38–44	Цвете неувядаемый, радуйся, радуися, радуися, радуися, рождшая благоухание,	G C	Двухголосие кантовая с элементом имитации (т.40:двухголос- ная простая имитация: Д I–Д II)	Т, Б Д I, Д II, Б
			44–50	Цвете неувядаемый, радуися,	C	двухголосие кантовая
		Цвете неувядаемый, радуися,			двухголосие кантовая	Т, Б Д I, Д II, Б

		50–57	радуїся, рождша благоуханіе,	C	имітаціонна (т. 50–54, 54–55: каноніческіе секвенціи)	Т, Б
		57–61	радуїся, радуїся, рождша благоуханіе	d (унісон)	кантова с елементом имітаціонной (т. 58–59)	Д I, Д II, Б
Ш 62–82 (21) 3/1 Φ	Радуїся, Едінаго Царя, радуїся, Неіскуобрачна, мірови спасеніе.	62–68	радуїся, радуїся, радуїся,	D	аккордовая	Д I, Д II, Т, Б
			радуїся, Едінаго Царя,	d (унісон)	кантова	Т, Б
		69–75	радуїся, радуїся, радуїся,	D	аккордовая	Д I, Д II, Т, Б
			радуїся, Неіскуобрачна,	d (унісон)	кантова	Д I, Д II, Б
		76–82	радуїся, радуїся, радуїся,	D	аккордовая	Д I, Д II, Т, Б
			радуїся, мірови спасеніе. (Φ) т. 79–82	G	аккордовая	

IV. Полифонические приемы (таблица)

Виды имитационных форм	Название концерта	Такты
I. Простые имитации		
Двухголосная простая имитация	«В кимвалех устнами чистыми»	1–2
	«Иже на земли леганием»	42–43 (с ритм. изм. в респосте)
с удвоением пропосты	«Копиями прободен»	22–23
с удвоением респосты	«Христе Боже наш, вольное распятие»	8–9
с удвоением пропосты и респосты	«Светиши Отечеству»	20–22
	«Стихиры Пасхи»	94–96
Двухголосная простая имитация со свободным третьим голосом	«Копиями прободен»	14–15 (17–18: повторение на новой высоте)
	«О како беззаконное сонмище»	30–31
	«Цвете неувядаемый»	40–41
	«Христе Боже наш, вольное распятие»	52–53; 55–56;
	«Стихиры Пасхи»	101–102
Двойная простая имитация	«Веселися и радуйся о Господе»	21–24; 45–48; 55–58; 89–92
	«Прообразуя воскресение Твое»	9–11; 22–24; 48–51
	«Седе Адам»	1–6
	«Стихиры Пасхи»	46–48; 106–108
Трехголосная простая имитация	«Иже на земли леганием»	1–5
II. Канонические имитации		
Двухголосная каноническая имитация	«В кимвалех устнами чистыми»	38–39
	«Иже на земли леганием»	25–27
	«О како беззаконное сонмище»	147–151
	«Прообразуя воскресение Твое»	24–26
Двухголосная каноническая имитация с удвоением пропосты и респосты	«Во месяц шестый»	44–48
Трехголосная каноническая имитация	«Копиями прободен»	34–36 (в т. 35 намечен бесконечный канон)
Четырехголосная каноническая имитация	«Веселися и радуйся»	34–37
	«Егда поставятся»	127–129
	«Копиями прободен»	1–5
III. Бесконечные каноны		
Двухголосный бесконечный канон по типу Stimmtausch (на фоне «педали» в третьем голосе: «дудальное правило» Дилецкого)	«В кимвалех устнами чистыми»	13–17; 26–28
	«Егда поставятся престолы»	197–199;
	«Седе Адам»	71–74 (педаль: октавный унисон Б I и Б II)
	«Стихиры Пасхи»	8–10 (в т. 9–10 педаль : октавный унисон Б I и Б II)

С двумя свободными голосами, включающими «педадь»	«Сходяй Спас»	37–41 (два своб. голоса, «педадь» у альты); 53–57
	«Егда поставятся престоли»	202–203
	«О коликих благ»	85–89 (87–89: повторение на новой высоте)
IV. Двойные (бесконечные) каноны		
Двойной канон	«Веселися и радуйся»	6–8; 18–20
	«Седе Адам»	79–81
Двойной бесконечный канон	«Веселися и радуйся»	1–2; 14–15; 16–18; 28–30; 30–33; 59–62; 93–95; 100–104; 115–119
	«Прообразуя воскресение Твое»	67–70; 97–99
	«Седе Адам»	11–15; 55–60; 60–65; 103–106; 117–120; 127–130; 132–136; 151–155; 156–158; 163–167; 167–169; 169–174.
	«Стихиры Пасхи»	14–18; 58–61; 146–150; 150–153.
V. Канонические секвенции		
Двухголосные канонические секвенции	«В кимвалех устнами чистыми»	85–94
	«Во месяц шестый»	4–8; 29–32
	«Егда поставятся престоли»	16–17; 163–167 (II разряда)
	«Цвете неувядаемый»	50–54; 54–55
на фоне свободного третьего голоса	Христе Боже наш, вольное распятие»	69–71
с удвоением пропосты	«Егда поставятся престоли»	86–88; 101–103 (подобная)
	«Светиши Отечеству»	27–30 (удвоение со второго звена)
	«Седе Адам»	142–145 (удвоение со второго звена)
	«Стихиры Пасхи»	21–23; 114–116
	«Христе Боже наш, вольное распятие»	82–85 (удвоение со второго звена)
с удвоением респосты	«Стихиры Пасхи»	109–113
	«О коликих благ»	10–13 (удвоение со второго звена)
с удвоением пропосты и респосты	«В кимвалех устнами чистыми»	105–109
	«Иже на земли леганием»	35–36 (удвоения со второго звена)
	«Мучениче страстотерпче»	11–14; 35–38
	«Светиши Отечеству»	13–17

Трехголосные канонические секвенции	«Иже на земли леганием»	21–25, 53–57(на фоне своб. голоса)
	«Светиши Отечеству»	46–55 (с удвоениями)
	«Сходяй Спас»	6–11 (начинается как двухголосная: Т I–Т II с т. 8 переходит в трехголосную)
Четырехголосные канонические секвенции	«Прообразуя воскресение Твое»	55–62
Двойной канон-секвенция	«Прообразуя воскресение Твое»	42–47
	«О коликих благ»	75–80

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ГАТОВСКАЯ Евгения Евгеньевна

**КОНЦЕРТЫ ВАСИЛИЯ ТИТОВА НА ЧЕТЫРЕ ГОЛОСА
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том 2

Приложение Б

(нотное)

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, доцент
Плотникова Наталья Юрьевна

Москва – 2022

Оглавление

I. Рукописные источники	3
II. Концерты Василия Титова на 4 голоса	
1. «Веселися и радуйся о Господе»	11
2. «В кимвалех устнами чистыми»	20
3. «Во месяц шестый»	30
4. «Егда поставятся престоли»	39
5. «Иже на земли леганием»	52
6. «Копиями прободен в ребра»	56
7. «Мучениче стратотерпче»	59
8. «О како беззаконное сонмище»	63
9. «О коликих благ»	72
10. «Прообразуя воскресение Твое»	79
11. «Светиши Отечеству»	86
12. «Седе Адам»	90
13. «Стихиры Пасхи»	103
14. «Сходяй Спас»	114
15. «Христе Боже наш, вольное распятие»	117
16. «Цвете неувядаемый»	123

Приложение Б

І. Рукописные источники

1. «Веселися и радуйся о Господе»

- ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 175 об.–177. Партия Б І.
- ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 106–109. Партия Б І.
- ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 108 об.–111. Партия Б ІІ.
- ОР ГИМ. Син. певч. 860/1, Л. 33 об.–35. Партия Б ІІ.
- ОР ГИМ. Син. певч. 860/2, Л. 31 об.–33. Партия Б І.
- ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 31–33. Партия Д І.
- ОР РНБ. ОСРК. Q. І. 503. Л. 30 об.–32. Партия Д ІІ.
- РНММ. Ф. 283. № 493. Л. 55–59. Партия Д ІІ.
- РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 81–82 об. Партия Д І.
- ОР РНБ. Тит. 932. Л. 113 об.–118. Партия Д ІІ.
- ОР РНБ. Тит. 933. Л. 115 об.–120 об. Партия Д І.
- ОР РНБ. Тит. 934. Л. 108 об.–113. Партия Б ІІ.
- ОР РНБ. Тит. 935. Л. 115 об.–120. Партия Б І.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 168 об. –170. Партия Д ІІ.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 168 об.–170. Партия Б ІІ.
- ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Л. 42 об.–47 об. Партия Б І.
- НМЛ. Ркк. № 1209. Л. 220–223. Партия Д І.

2. «В кимвалех устнами чистыми»

- ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 107–109. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 246–249. Партия А ІІ.
- ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 229–233. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 244–247 об. Партия А І.
- ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 161–163 об. Партия Д.
- ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 154 об.–158 об. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 69–70 об. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 66–67. Партия Д.
- ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 67–68 об. Партия А І.
- ОР РНБ. ОСРК. Q. І. 503. Л. 67–68 об. Партия А ІІ.
- РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 185–186. Партия А І.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 116 об.–118. Партия А ІІ.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 117–118 об. Партия Б.
- НМЛ. Ркк. № 1209. Л. 113–115. Партия А І.

3. «Во месяц шестый»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 111–112 об. Партия Б II.

ОР ГИМ. Син. певч. 114/1. Л. 19–21 об. Партия Т.

ОР ГИМ. Син. певч. 114/2. Л. 20–22 об. Партия Б I.

ОР ГИМ. Син. певч. 114/3. Л. 19 об.–22. Партия А.

Val. 103. Л. 143 об.–145. Партия Т.

4. «Егда поставятся престоли»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 136–138 Партия Т.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/1. Л. 111–113. Партия А I.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/2. Л. 107 об.–109 об. Партия А II.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/3. Л. 101 об.–103. Партия Т.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/4. Л. 104–105 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 278 об.–283. Партия Т.

ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 261 об.–264 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 96 об.–97. Партия А II.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 93–94 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 95 об.–97. Партия А I

ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 97–99. Партия Т.

ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Л. 73–77 об. Партия Б.

НМЛ. РКК. № 1209. Л. 157 об.–160. Партия А II.

5. «Иже на земли леганием»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 116 об.–118. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/1. Л. 57–58. Партия А.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/2. Л. 57 об.–58. Партия Т.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/3. Л. 53 об.–54 об. Партия Д.

ОР ГИМ. Син. певч. 854/4. Л. 75–58. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 133–134. Партия Д.

ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 134 об.–136 об. Партия Б.

ОР РНБ. Тит. 932. Л. 185–186 об. Партия А.

ОР РНБ. Тит. 933. Л. 185–186. Партия Д.

ОР РНБ. Тит. 934. Л. 174 об.–176. Партия Т.

ОР РНБ. Тит. 935. Л. 181–183. Партия Б.

6. «Копиями прободен в ребра»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 17 об.–18; 119–119 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 65–66. Партия Т II.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 61 об.–62 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 53–54. Партия А.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 94–94 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 91. Партия Т II.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 93–93 об. Партия А.

ОР РНБ. ОСРК Q. I. 503. Л. 94–95 об. Партия Т I.

РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 170 об.–171. Партия Т II.

ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 256 об.–257. Партия Т II.

ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 256 об.–257. Партия Б.

7. «Мучениче стратотерпче»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 16–17 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 63 об.–65. Партия Т II.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 60–61 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 51 об. –53. Партия А.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 93 об.–94. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/б. Л. 90–91. Партия Т II.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/в. Л. 92 об.–93. Партия А.

ОР РНБ. ОСРК Q. I. 503. Л. 93 об.–94 об. Партия Т I.

РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 170–170 об. Партия Т II.

ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 255 об.–256. Партия Т II.

ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 255 об.–256. Партия Б.

8. «О како беззаконное сонмище»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 146–148 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 257–259 об. Партия Т II.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 243–246 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 256–258 об. Партия А.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 86–87 об. Партия Б.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 83–84 об. Партия Т I.

ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 85–86 об. Партия А.

ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 86–87 об. Партия Т II.

ОР ГИМ. Син. певч. 1417/1. Л. 94–95. Партия Т II.

ОР ГИМ. Син. певч. 1417/2. Л. 96 об.–97 об. Партия Т I.

ОР ГИМ. Син. певч. 1417/3. Л. 98–99. Партия А.

ОР ГИМ. Син. певч. 1417/4. Л. 90 об.–91 об. Партия Б.

ОР РНБ. Тит. 932. Л. 108–110 об. Партия А.

ОР РНБ. Тит. 933. Л. 109–112 об. Партия Т I.

ОР РНБ. Тит. 934. Л. 102–105. Партия Т II.

ОР РНБ. Тит. 935. Л. 109–112 об. Партия Б.

ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Л. 139 об.–143. Партия Б.

НМЛ. Ркк. 1209. Л. 76–77 об. Партия А.

Val. 103. Л. 153 об.–154. Партия Т II.

9. «О коликих благ»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 126–127. Партия Б I.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 176–178. Партия Б I.

ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 162 об.–164 об. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 171 об.–174. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 150–152 об. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 142–144. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 29–30 об. Партия Т II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 27–28. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 26 об.–28. Партия Т I.
 ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 26–27. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/1. Л. 85–86 об. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/2. Л. 78–79. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/3. Л. 70–71. Партия Т II.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/4. Л. 78 об.–80. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Епарх. 860. Л. 173–174 об. Партия Б II.
 РНММ. Ф. 283. № 552. Л. 67–69. Партия Т II.
 РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 43–43 об. Партия Т I.
 ОР РНБ. Тит. 932. Л. 179–182. Партия Т II:
 ОР РНБ. Тит. 933. Л. 180–183. Партия Т I:
 ОР РНБ. Тит. 934. Л. 168 об.–171. Партия Б II.
 ОР РНБ. Тит. 935. Л. 175–177. Партия Б I.
 ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 121 об.–122 об. Партия Т II.
 ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 122 об.–123 об. Партия Б II.
 ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 33 об.–35. Партия Б I.
 ГА Тобольск. № 310. Л. 83–84 об. Партия Т II.
 ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Л. 122–124. Партия Б II.
 НМЛ. Ркк. № 1209. Л. 153 об.–155. Партия Б I.

10. «Прообразуя воскресение Твое»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 124 об.–125 об. Партия Т II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 135 об.–138. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 126–128. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 127–129 об. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 119–121 об. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 119 об.–121 об. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 74 об.–76. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 71 об.–73. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 73 об.–75. Партия Т II.
 ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 74–75 об. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/1. Л. 76 об.–78. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/2. Л. 70–72. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/3. Л. 68–69 об. Партия Т II.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/4. Л. 71–72 об. Партия Б II.

- РНММ. Ф. 283. № 320. Л. 26–27 об. Партия Т I.
- РНММ. Ф. 283. № 321. Л. 25 об.–27 об. Партия Б II (сокр., без «Слава...»).
- РНММ. Ф. 283. № 322. Л. 26–27 об. Партия Б I. (сокр., без «Слава...»)
- РНММ. Ф. 283. № 491. Л. 4–6. Партия Б I. (сокр., без «Слава...»)
- РНММ. Ф. 283. № 493. Л. 4 об.–7 об. Партия Т I.
- РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 102 об.–103. Партия Т I. (сокр., без «Слава...»).
- ОР РНБ. Тит. 932. Л. 72–76. Партия Т II.
- ОР РНБ. Тит. 933. Л. 73–77. Партия Т I.
- ОР РНБ. Тит. 934. Л. 67–70 об. Партия Б II.
- ОР РНБ. Тит. 935. Л. 72–75. Партия Б I.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 107 об.–108 об. Партия Т II.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 108–109. Партия Б II.
- ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 21 об.–23. Партия Б I.
- ГА. Тобольск. № 310. Л. 50–52. Партия Т I.
- ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Л. 127 об.–130. Партия Б I.
- НМЛ. Ркк. 1209. Л. 74–75 об. Партия Т I.
- Val. 103. Л. 105 об.–107 об. Партия Т I.

11. «Светиши Отечеству»

- ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 15–16 об.; 118–119. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син певч. 665/1. Л. 62–63 об. Партия Т II.
- ОР ГИМ. Син певч. 665/2. Л. 58–60. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син певч. 665/3. Л. 50–51 об. Партия А.
- ОР ГИМ. Син певч. 857/1. Л. 121 об.–123 об. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син певч. 857/2. Л. 123–123 об. Партия Т II.
- ОР ГИМ. Син певч. 860/1. Л. 92 об.–93 об. Партия Б.
- ОР ГИМ. Син певч. 860/2. Л. 89–90. Партия Т II.
- ОР ГИМ. Син певч. 860/3. Л. 91 об.–92. Партия А.
- ОР РНБ. ОСРК Q. I. 503. Л. 92 об.–93 об. Партия Т I.
- ОР ГИМ. Син певч. 1051/1. Л. 75 об.–77. Партия Т I.
- ОР ГИМ. Син певч. 1051/2. Л. 38–39 об. Партия Т II.
- ОР ГИМ. Син певч. 1051/3. Л. 71 об.–73. Партия А.
- ОР ГИМ. Син певч. 1051/4. Л. 71 об.–73. Партия Б.
- РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 167–167 об. Партия Т II.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 252–252 об.. Партия Т II.
- ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 252–252 об. Партия Б.

12. «Седе Адам»

- ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 173–176. Партия Б I.
- ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 160–162 об. Партия Б II.
- ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 168–171 об. Партия Д I.
- ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 212 об.–215. Партия Б I (сокр.)

- ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 208–210. Партия Б II. (сокр.)
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 22 об.–25. Партия Д II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 20 об.–22 об. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 20 об.–22 об. Партия Д I.
 ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 20 об.–22 об. Партия Б II.
 РНММ. Ф. 283. № 491. Л. 39–42 об. Партия Б I.
 РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 161–163 об. Партия Д. I.
 ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 32–33 об. Партия Б I.
 ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 247–249. Партия Д II.
 ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 247–249. Партия Б I.
 НМЛ. Ркк. 1209. Л. 151–153 об. Партия Б I.
 ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Л. 115 об.–118 об. Партия Б I.

13. «Стихиры Пасхи»

- ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 171–174. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 180–185. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 166–170. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 176–182. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 854/1. Л. 23–26 об. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 854/2. Л. 23–26. Партия Т II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 854/3. Л. 23–26. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 854/4. Л. 23–26. Партия Б II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 410–415. Партия Б I.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 378–382 об. Партия Б II.
 РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 11–13. Партия Т I.

14. «Сходяй Спас»

- ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 141 об.–142. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 249–250. Партия Т II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 233–234. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 247 об.–248 об. Партия А.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 32 об.–33. Партия Т II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 30–30 об. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 30–30 об. Партия А.
 ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 29 об. Партия Т I.
 ОР ГИМ. Епарх. 860. Л. 151–152. Партия А.
 РНММ. Ф. 283. № 320. Л. 9–10. Партия Т I.
 РНММ. Ф. 283. № 321. Л. 9–9 об. Партия Б.
 РНММ. Ф. 283. № 322. Л. 9–10. Партия А.
 РНММ. Ф. 283. № 493. Л. 74–75 об. Партия А.
 РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 151 об.–152. Партия А.
 ОР РНБ. Тит. 932. Л. 76 об. Партия Т I.

ОР РНБ. Тит. 933. Л. 77 об.–79. Партия Т II.
 ОР РНБ. Тит. 934. Л. 71–72 об. Партия А.
 ОР РНБ. Тит. 935. Л. 75 об.–76. Партия Б.
 ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 237–238. Партия Т I.
 ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 237–238. Партия Б.
 ГА. Тобольск. 310. Л. 41 об. – 42. Партия А.
 НМЛ. Ркк. 1209. Л. 73–73 об. Партия Т I.

15. «Христе Боже наш, вольное распятие»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 168–169 об. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 228–230 об. Партия Д.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 222–224 об. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 18–19. Партия Т.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 16–17. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 17–18. Партия А.
 ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 17–18. Партия Д.
 ОР ГИМ. Епарх. 860. Л. 155–156 об. Партия А.
 РНММ. Ф. 283. 552. Л. 15 об.–17 об. Партия Д.
 РНММ. Ф. 283. 877. Л. 12 об.–15 об. Партия Т.
 ОР РНБ. Тит. 932. Л. 202–204. Партия А.
 ОР РНБ. Тит. 933. Л. 201 об.–203. Партия Т.
 ОР РНБ. Тит. 934. Л. 190 об.–192. Партия Д.
 ОР РНБ. Тит. 935. Л. 198–200. Партия Б.
 ОР БАН. Осн. 16. 9. 25. Л. 29 об.–31 об. Партия Б.
 НМЛ. Ркк. 1209. Л. 146 об.–148. Партия Д.

16. «Цвете неувядаемый»

ОРКиР ГПНТБ СО РАН. Тих. 503. Л. 85 об.–86 об. Партия Д II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/1. Л. 238–239 об. Партия Д II.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/2. Л. 220–221 об. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 665/3. Л. 237–238 об. Партия Т.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/1. Л. 226 об.–228. Партия Т.
 ОР ГИМ. Син. певч. 857/2. Л. 220–222. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/1. Л. 26–26 об. Партия Т.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/2. Л. 23 об.–24 об. Партия Б.
 ОР ГИМ. Син. певч. 860/3. Л. 23 об.–24 об. Партия Д I.
 ОР РНБ. ОСРК. Q. I. 503. Л. 23–24. Партия Д II.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/1. Л. 73–74. Партия Б.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/2. Л. 72–73. Партия Д I.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/3. Л. 70–71. Партия Т.
 ОР ГИМ. Епарх. певч. 9/4. Л. 78 об.–80. Партия Д II.
 РНММ. Ф. 283. № 493. Л. 75–77. Партия Д II.

РНММ. Ф. 283. № 552. Л. 18–19 об. Партия Д I.
РНММ. Ф. 283. № 877. Л. 12 об.–18. Партия Б.
РНММ. Ф. 283. № 745. Л. 91 об.–92. Партия Т.
ОР РНБ. Тит. 932. Л. 177–179. Партия Т.
ОР РНБ. Тит. 933. Л. 147 об.–149. Партия Д I.
ОР РНБ. Тит. 934. Л. 166 об.–168 об. Партия Д II.
ОР РНБ. Тит. 935. Л. 172 об.–175. Партия Б.
ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 61. Л. 176–176 об. Партия Д I.
ОР РНБ. Ф. Капелла. Q. 62. Л. 176–177. Партия Б.
ГА. Тобольск. № 310. Л. 91–92 об. Партия Д I.
ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1060. Л. 125 об.–127. Партия Б.
НМЛ. Ркк. № 1209. Л. 102 об.–104. Партия Д I.
Val. 103. Л. 131–132. Партия Д I.

Редакция вербального и нотного текста концертов Василия Титова основана на изучении особенностей всех рукописных источников, выполнена без специальных комментариев. Партии, зафиксированные в рукописях квадратной киевской нотацией с использованием ключей До, сведены в партитуры в скрипичном и басовом ключах, оформление соответствует современной нотной графике. Тактовые черты поставлены в соответствии с указанными в источниках размерами. Ключевые знаки сохранены. Знаки альтерации также сохраняются; диезы при *h* в бемольных тональностях заменены на бекары; если знаки ошибочны или нежелательны, но повторяются во многих копиях, они ставятся у ноты в круглых скобках. Отсутствующий, но необходимый с гармонической точки зрения знак помещается над нотой как желательный, его действие продолжается до конца такта.

II

Василий Титов

Концерты на 4 голоса

«Веселися и радуйся о Господе»

Музыкальный фрагмент для четырех голосов (Д. I, Д. II, Б. I, Б. II) в тональности ми-бемоль мажор. Темп и метр не указаны. Текст песни:

Д. I: Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся о Гос - по -

Д. II: Ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся о Гос - - -

Б. I: Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, о Гос - по -

Б. II: Ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся о Гос - по -

Музыкальный фрагмент для четырех голосов. Текст песни:

Д. I: де, ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся, ве - се - ли - ся

Д. II: по - де, ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся

Б. I: де, ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся,

Б. II: де, ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся

Музыкальный фрагмент для четырех голосов. Текст песни:

Д. I: и ра - дуй - ся, вся Рос - сий - ска - я стра - на, вся Рос -

Д. II: о Гос - по - де, вся Рос - сий - ска - я стра - - - на, вся Рос - сий - ска - я

Б. I: о Гос - по - де, вся Рос - сий - ска - я стра - - - на,

Б. II: о Гос - по - де, вся Рос - сий - ска - я

25

ска - я стра - на, вся Рос - сий - ска - я стра - на, ве - се - ли -
 ска - я стра - на, вся Рос - сий - ска - я стра - на,
 ска - я стра - на, Рос - сий - ска - я стра - на, ве - се - ли -
 вся Рос - сий - ска - я, Рос - сий - ска - я стра - на,

29

ся, ве - се - ли - ся, и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся, и ра -
 ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся,
 ся, ве - се - ли - ся, и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся, и ра -
 ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся и ра - дуй - ся, и ра - дуй - ся,

33

дуй - ся, про - цвет - ши, про -
 про - цвет - ши,
 дуй - ся о Гос - по - де, про - цвет -
 и ра - дуй - ся о Гос - по - де, про - цвет -

37

цвет - - - ши, про - цвет - - - ши в се - бе но - ва - го све - тиль - ни -
 про - цвет - - - ши в се - бе но - ва - го све - тиль - ни -
 ши в се - - - бе но - ва - го све - тиль - ни -
 ши в се - - - бе но - ва - го све - тиль - ни -

41

ка, все - лен - ну - ю про - све - ша - я, я - ю же солн - це,
 ка, я - ю же солн - це, я - ю же солн - це,
 ка, все - лен - ну - ю про - све - ша - я, я - ю же солн - це,
 ка, я - ю же солн - це, я - ю же солн - це,

49

я - ю же солн - це, все - лен - ну - ю про - све - ша - я, про - све - ша - я. Кра - суй - ся и ли -
 я - ю же солн - це, все - лен - ну - ю про - све - ша - я, про - све - ша - я.
 я - ю же солн - це, все - лен - ну - ю про - све - ша - я, про - све - ша - я. Кра - суй - ся и ли -
 я - ю же солн - це, все - лен - ну - ю про - све - ша - я, про - све - ша - я.

57




куй, кра - суй - ся и ли - куй, кра - суй - ся

Кра - суй - ся и ли - куй, кра - суй - ся и ли - куй,

куй, кра - суй - ся и ли - куй, кра - суй - ся

Кра - су - ся и ли - куй, кра - суй - ся и ли - куй, кра -

61



и ли - куй, кра - суй - ся и ли - куй, и ли - куй, Цер - - - кви Бо - жи -

кра - суй - ся и ли - куй, кра - суй - ся и ли - куй, и ли - куй, Цер - кви Бо -

и ли - куй, кра - суй - ся и ли - куй, и ли - куй, Цер - кви

суй - ся и ли - куй, и ли - куй, Цер - кви

65



я, и ли - куй, Цер - - - кви Бо - жи - я, кра - суй - ся и ли -

жи - я, и ли - куй, Цер - кви Бо - - - жи - я

Бо - жи - я, и ли - куй, Цер - кви Бо - - - жи - я, кра - суй - ся и ли -

Бо - жи - я, и ли - куй, Цер - кви Бо - - - жи - я, кра -

81

во, и и - нок мно - жес - во, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те -

во, и и - нок мно - жес - во, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те -

во, и и - нок мно - жес - во, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те -

во, и и - нок мно - жес - во, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те -

85

ся, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те - ся, празд - но - люб - ных со - бо -

ся, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те - ся, празд - но - люб - ных со - бо -

ся, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те - ся, празд - но - люб - ных со - бо -

ся, сра - дуй - те - ся, сра - дуй - те - ся, празд - но - люб - ных со - бо -

89

ри, възг - рай - - - те, възг-рай - те, празд - но-люб-ных со-бо -

ри, възг - рай - - - те, възг-рай - те, празд - но-люб -

ри, възг - рай - те, възг - рай - те, празд - но - люб - ных

ри, възг - рай - те, възг - рай - те,

93

ри, възг-рай - те, възг-рай - те, възг-рай - те, възг-рай - те, възг-рай - те, възг - рай -
 ных со - бо - ри, възг-рай - те, възг-рай - те, възг-рай - те, възг-рай - те, възг - рай -
 со - бо - ри, възг - рай - те, възг - рай - те, възг - рай -
 възг - рай - те, възг - рай - те, възг-рай - те, възг - рай -

97

те, и, ве - нец от ду - хов - ных цве - тов ис - плет - - - - ше, с Да -
 те, и, ве - нец от ду - хов - ных цве - тов ис - - - - плет - ше,
 те, и, ве - нец от ду - хов - ных цве - тов ис - плет - - - - ше, с Да -
 те, и, ве - нец от ду - хов - ных цве - тов ис - плет - - - - ше,

101

ви-дом во - зо - ши - - - им, с Да - - - ви-дом во - зо - ши - - - им, во - зо - ши - - -
 с Да - - - ви-дом во - зо - ши - - - им, с Да - - - ви-дом во - зо - ши - - -
 ви-дом во - зо - ши - - - им, с Да - - - ви-дом во - зо - ши - - - им, во - зо - ши - - -
 с Да - - - ви-дом во - зо - ши - - - им, с Да - - - ви-дом во - зо - ши - - -

105

им. сон чес-тен пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по - доб - ных Е-го,
 им. сон чес-тен пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по - доб - ных Е-го,
 им. сон чес-тен пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по - доб - ных Е-го,
 им. сон чес-тен пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по - доб - ных Е-го,

115

с Да-ви-дом во-зо - пи им, с Да - ви-дом во-зо - пи им, во-зо - пи - им. - сон чес - тен
 с Да - ви-дом во-зо - пи им, с Да - ви-дом во-зо - пи им. сон чес - тен
 с Да-ви-дом во-зо - пи - им, с Да - ви-дом во-зо - пи - им, во-зо - пи - им. сон чес - тен
 с Да - ви-дом во-зо - пи - им, с Да - ви-дом во-зо - пи - им. сон чес - тен

121

пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по - доб-ных Е - го.
 пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по-доб -ных Е - го.
 пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по-доб -ных Е - го.
 пред Гос - по - дем смерть пре-по - доб - ных Е - го, смерть пре-по-доб -ных Е - го.

«В кимвалех устнами чистыми»

Д. В ким-ва - лех, в ким-ва - лех уст - на - ми чис-ты-ми,

А. I му-си - кий-ски же-серд ца ор - га -

А. II му-си - кий-ски же-серд ца ор - га -

Б. В ким-ва - лех уст - на - ми чис-ты-ми, му - - - - си - кий

в ким - ва - - - лех уст-на-ми

ном, ор - га - ном,

ном, ор - га - ном,

ски же - серд - ца ор - га - - - ном, в ким - ва - - - лех уст -

чис - ты - ми, уст - на - ми чис - - - ты - ми,

на - - - ми, уст - на - ми чис - - - ты - ми,

13

доб - ро - глас - но - ю тру - бо - - - - ю, тру - бо - - - - ю,
 доб - ро - глас - но - ю тру - бо - - - - ю, тру - бо - - - -
 доб - - - - - ро - - - - - глас - - - - -

тру - бо - - - - ю, тру - бо - - - - ю,
 ю, тру - бо - - - - ю, тру - бо - - - -
 но - - - - ю тру - - - - бо - ю, тру - - - - бо - - - -

21

ю, тру - бо - - - - ю, тру - бо - - - - ю,
 ю, тру - бо - - - - ю,
 ю, тру - бо - - - - ю, тру - бо - - - - ю, в ким - ва - лех - уст - на - ми чис - ты - ми, в ким - ва - лех -
 ю, тру - бо - - - - ю, тру - бо - - - - ю, в ким - ва - лех - уст - на - ми чис - ты - ми, в ким - ва - лех -

25

уст-на-ми чис-ты-ми,

вы-со-ко-ю мыс-ли-ю, вы-со-ко-ю мыс-ли-ю, мыс-ли-ю, вы-

вы-со-ко-ю мыс-ли-ю, вы-со-ко-ю мыс-ли-ю, вы-

уст-на-ми чис-ты-ми, вы-со-ко-ю-ю мыс-ли-ю, вы-

28

в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

со-ко-ю мыс-ли-ю, в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

со-ко-ю мыс-ли-ю, в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

со-ко-ю мыс-ли-ю, в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

34

в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

в ким-ва-лех-уст-на-ми чис-ты-ми,

му-си-кий-ски же-серд-ца ор-га - - - - ном, доб-ро-глас-но-ю тру-бо-ю-вы-

му - си-кий-ски же-серд-ца ор-га - - - ном, доб - ро-глас-но-ю тру-бо-ю-вы-

со - ко - ю мыс-ли-ю,

Де - вы - - я и Чис - ты -

Де - вы - - я и Чис - ты -

со - ко - ю мыс-ли-ю, Де - вы-я и Чис-ты-я, и Чис-ты-я, и Чис-ты-я, и Чис - - - ты-

я в на-ро-чи-тый, в на-ро-чи-тый, в на-ро-чи-тый, в на-ро-чи-тый из-бран-ный день прес-тав-

я в на-ро-чи-тый, в на-ро-чи-тый, в на-ро-чи-тый, в на-ро-чи-тый из-бран-ный день прес-тав-

я в на - - - ро - - - чи - - - тый из-бран-ный день прес -

46

в ким-ва-лех-уст-на-ми, уст-на-ми

ле - - - - - ни - я,

ле - - - - - ни - я,

тав - ле - ни - я, прес - тав - ле - ни - я, в ким-ва-лех-уст-на-ми, уст-на-ми

53

чис-ты-ми, в ким-ва-лех-уст-на-ми, уст-на-ми чис-ты-ми,

де-тель-ны-ми пле-шу-ще ру - ка-ми, пле - шу-ще,

де-тель-ны-ми пле-шу-ще ру - ка-ми, пле - шу-ще,

чис-ты-ми, в ким-ва-лех-уст-на-ми, уст-на-ми чис-ты-ми, де-тель-ны-ми пле-шу-ще ру - ка-ми, пле - шу-ще,

57

пле-шу-ще ру-ка-ми, пле - шу-ще, пле - шу-ще, де-тель-ны-ми пле-шу-ще ру - ка-ми, во-пи-ем.

пле-шу-ще ру-ка-ми, пле - шу-ще, пле - шу-ще, де-тель-ны-ми пле-шу-ще ру - ка-ми, во-пи-ем.

пле-шу-ще ру-ка-ми, пле - шу-ще, пле - шу-ще, де-тель-ны-ми пле-шу-ще ру - ка-ми, во-пи-ем.

77

из - бран - ный день прес - тав - ле - ни - я,

де - тель - ны - ми пле - шу - ще ру - ка - ми,

де - тель - ны - ми пле - шу - ще ру - ка - ми,

из - бран - ный день прес - тав - ле - ни - я, де - тель - ны - ми пле - шу - ще ру - ка - ми,

81

пре - про - слав - лен - ный,

пле - шу - ще, пле - шу - ще ру - ка - ми, во - пи - ем: пре - прос - лав - лен - ный,

пле - шу - ще, пле - шу - ще ру - ка - ми, во - пи - ем: пре - про - слав - лен - ный,

пле - шу - ще, пле - шу - ще ру - ка - ми, во - пи - ем: пре - про - слав - лен - ный,

85

пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный,

89

пре - про - слав - лен - - - ный, пре - про - слав - лен - - - ный,

93

пре - про - слав - лен - - ный о - - - тец на - - - ших,

97

о - - - тец на - - - ших Бо - - - - - же,

лен - - - ный, пре - про - слав - лен - - - ный, пре - про - слав -

лен - - - ный о - - - тец, о - - - тец на - - - ших,

о - - - тец на - - - ших Бо - - - - - же,

101

бла - го - сло - вен е - си, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный;

бла - го - сло - вен, бла - го - сло - вен е - си, пре - - - про - слав лен - ный;

бла - го - сло - вен, бла - го - сло - вен е - си, пре - - - про - слав - лен - ный;

бла - го - сло - вен е - си, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный;

105

пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный;

пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав -

пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав -

пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав -

109

пре - про - слав - лен - ный о - тец на - ших Бо - же, пре - про - слав - лен - ный;

лен - ный о - тец, о - тец на - ших Бо - же, пре - про - слав - лен - ный;

лен - ный от - тец, о - тец на - ших Бо - же, пре - про - слав - лен - ный;

пре - про - слав - лен - ный о - тец на - ших Бо - же, пре - про - слав - лен - ный;

113

пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный,
 пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный,
 пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный,
 пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный,

117

пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный о - тец на - ших Бо - же,
 пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный о - тец на - ших Бо - же,
 пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный о - тец на - ших Бо - же,
 пре - про - слав - лен - ный, пре - про - слав - лен - ный о - тец на - ших Бо - же,

121

бла - го - сло - вен е - си, бла - го - сло - вен е - си.
 бла - го - сло - вен е - си, бла - го - сло - вен е - си.
 бла - го - сло - вен е - си, бла - го - сло - вен е - си.
 бла - го - сло - вен е - си, бла - го - сло - вен е - си.

«Во месяц шестый»

А.

Т.

Б. I

Б. II

Во ме - сяц же ше - - - стый

Во ме - сяц же ше - стый по слан бысть Ан - гел Гав - ри -

Во ме - сяц ше - - - стый пос - лан бысть Ан - гел

ил, по - слан бысть Ан - гел Гав - ри - ил от Бо - га, от Бо -

Гав - ри - ил, по - слан бысть Ан - гел Гав - ри - ил от Бо - - -

во град На - за - рет, во град На - за - рет

во град На - за - рет, во град На - за - рет

га во град На - за - рет, во град На - за - рет к Де - - - ве,

га во град На - за - рет, во град На - за - рет к Де - - - ве,

16

е-же и-мя Ма-ри-ам, е-же и-мя -
 е-же и-мя Ма-ри-ам, е-же и-мя
 об-ру-чен-ной И-о-си-фо-ви, е-же и-мя Ма-ри-ам, е-же и-мя -
 об-ру-чен-ной И-о-си-фо-ви, е-же и-мя Ма-ри-ам, е-же и-мя -

21

Ма-ри-ам. И вшед к Ней Ан-гел ре-че, и вшед к Ней Ан-гел ре-
 Мари-ам. И вшед к Ней Ан-гел ре-че, и вшед к Ней Ан-гел ре-
 Ма-ри-ам. И вшед к Ней Ан-гел ре-че, и вшед к Ней Ан-гел ре-
 Ма-ри-ам. И вшед к Ней Ан-гел ре-че, и вшед к Ней Ан-гел ре-

29

че: ра-дуй-ся, ра-дуй-ся, ра-дуй-ся, Об-ра-до-ван-на-
 че: ра-дуй-ся, ра-дуй-ся, ра-дуй-ся
 че: ра-дуй-
 че:

33

я, Об-ра-до-ван - - - на - я, Об-ра-до-ван - на - я! Гос - подь с То - бо -

Об - ра-до-ван - - - на - я, Об-ра-до-ван - на - я! Гос - подь с То - бо -

ся, Об - - - ра - до-ван - на - я! Гос - подь с То - бо -

37

ю; бла-гос-ло-вен - на Ты, бла-го-сло-вен - - на Ты во же - нах.

ю; бла-гос-ло-вен - на Ты, бла-го-сло-вен - на Ты в же - нах.

ю; бла-гос-ло-вен-на Ты в же - - - нах.

42

О - на же, ви - дев - ши, сму - ти - ся о сло-ве-

О - на же, ви - дев - ши, сму - ти - ся о сло-ве си е-го, сму-

О - на же ви - дев - - - ши, сму - ти - ся о сло-ве-

О - на же, ви - дев - ши, сму - ти - ся о сло-ве си е-го, сму-

48

си е-го, о сло-ве-си е-го и по-мы-
ти-ся о сло-ве-си, о сло-ве-си е-го и по-мы-
си е-го, о сло-ве-си, о сло-ве-си е-го и по-мы-
ти-ся о сло-ве-си е-го и по-мы-

53

шля-ше, ка-ко-во бу-дет це-ло-ва-ни-е се. И
шля-ше, ка-ко-во бу-дет це-ло-ва-ни-е се. И
шля-ше, ка-ко-во бу-дет це-ло-ва-ни-е се.
шля-ше, ка-ко-во бу-дет це-ло-ва-ни-е се.

59

ре-че Ан-гел Ей: не бой-ся, Ма-ри-е, об-ре-те бо бла-го-дать от Бо-га, от Бо-га.
ре-че Ан-гел Ей: не бой-ся, Ма-ри-е, об-ре-те бо бла-го-дать от Бо-га, от Бо-га.
от Бо-га, от Бо-га.
от Бо-га.

66

И се за - чне - ши во чре - ве, и ро - ди - ши Сы - на, и ро - ди - ши Сы - на,
 И се за - чне - ши во чре - ве, и ро - ди - ши Сы - на, и ро - ди - ши Сы - на, -
 и ро - ди - ши Сы - на, и ро - ди - ши Сы - на,
 И се за - чне - ши во чре - ве, и ро - ди - ши Сы - на,

74

и на - ре - че - ши и - мя Е - му, и - мя Е - му: И - сус.
 и на - ре - че - ши и - мя Е - му, и - мя Е - му: И - сус.
 и на - ре - че - ши и - мя Е - му: И - сус. Сей бу - дет ве - лий,
 Сей бу - дет ве - лий,

81

и Сын Выш - ня - го на - ре - чет - ся, и даст Е - му Гос - подь Бог прес - тол Да -
 и Сын Выш - ня - го на - ре - чет - ся, и даст Е - му Гос - подь Бог прес - тол Да -
 и Сын Выш - ня - го на - ре - чет - ся,
 и Сын Выш - ня - го на - ре - чет - ся,

86

ви - да, от-ца Е - го, прес-тол Да - ви-да, от-ца Е - го; и во-ца-рит-ся

ви - да, от-ца Е - го, прес-тол Да - ви-да, от-ца Е - го;

и во - ца - рит - ся

Да - ви-да, от-ца Е - го, Да - ви-да, от-ца Е - го; и во - ца - рит - ся во до -

92

во до - ме И - а - ков - ли во ве - ки, И - а - ков-ли во ве - - -

и во - ца - рит - ся во до - ме И - а - ков - ли во ве - - -

во до - ме И - а - ков - ли, И - а - ков - ли во ве -

ме И - а - ков - ли, И - а - ков - ли, И - а - ков - ли во ве - - -

97

ки, и Царс-тви-ю Е - го не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца.

ки, и Царс-тви-ю Е - го не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца. Ре - че же

ки, и Царс-тви-ю Е - го не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца.

ки, и Царс-тви-ю Е - го не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца, не бу-дет кон-ца.

103

Ре - че же Ма - ри-ам ко Ан - ге - лу: ка-ко-бу - - дет се, по-не-же

Ма - ри-ам, ре - че же Ма - ри-ам ко Ан - ге - лу: ка-ко бу - - дет се, по-не-же

Ре - че же Ма - ри-ам ко Ан - ге - лу: ка-ко бу - - - - дет

108

му - жа аз не зна - ю, по-не-же му - жа - аз не зна - ю? И от - ве -

му - жа аз не зна ю, по-не-же му - жа аз не зна ю? И от - ве -

се, по - - не - же му-жа аз не зна - ю? И от - ве -

114

шав Ан - гел, ре - че Ей: Дух Свя - тый най - дет

шав Ан - гел, ре - че Ей: Дух Свя - тый най - дет

шав Ан - гел, ре - че Ей:

шав Ан - гел, ре - че Ей:

120

на Тя, и си-ла Выш-ня-го о-се-нит Тя, и си-ла Выш-ня-го о-се-нит Тя, тем-же и раж-
 на Тя, и си-ла Выш-ня-го о-се-нит Тя, и си-ла Выш-ня-го о-се-нит Тя, тем-же и раж-
 о-се-нит Тя: тем-же и раж-

126

да-е-мо-е Свя-то на-ре-чет-ся Сын Бо-жий, на-ре-чет-ся Сын Бо-
 да-е-мо-е Свя-то на-ре-чет-ся Сын Бо-жий, на-ре-чет-ся Сын Бо-
 да-е-мо-е Свя-то на-ре-чет-ся Сын Бо-жий, на-ре-чет-ся Сын Бо-

132

жий, на-ре-чет-ся Сын Бо-жий Ре-че же Ма-ри-ам: се, Ра-ба Гос-под-ня; бу-
 жий, на-ре-чет-ся Сын Бо-жий Ре-че же Ма-ри-ам: се, Ра-ба Гос-под-ня; бу-
 на-ре-чет-ся Сын Бо-жий Ре-че же Ма-ри-ам: се, Ра-ба Гос-под-ня;
 жий, на-ре-чет-ся Сын Бо-жий Ре-че же Ма-ри-ам: се, Ра-ба Гос-под-ня;

139

ди Мне по гла-го-лу, по гла-го-лу, по гла-го-лу, по гла-го-лу тво-е-му.

ди Мне по гла-го-лу, по гла-го-лу, по гла-го-лу, по гла-го-лу тво-е-му.

И от-и - де
тво-е-му. И от-

144

И от-и-де от Не-я Ан-гел, и от-и-де от Не-я

И от-и-де от Не-я Ан-гел, от Не-я

от Не-я Ан-гел, и от-и-де от Не-я Ан-гел, и от-и-де от Не-я

и-де от Не-я Ан-гел, и от-и-де от Не-я Ан-гел, от Не-я

149

Ан-гел, от Не-я Ан-гел.

Ан-гел, от Не-я Ан-гел.

я Ан-гел, от Не-я Ан-гел.

Ан-гел, от Не-я Ан-гел.

«Егда поставятся престоли»

A. I

A. II

T.

Б.

Ег - да, ег - да по - ста - вя - тся пре - сто - ли

Ег - да по - ста - вя - тся пре - сто - ли и от - вер -

ся кни - ги,

ся кни - ги,

ег - да

зут - ся, и от - вер - зут - ся, и от - вер - зут - ся кни - ги, ег - да

по - ста - вя - тся, по - ста - вя - тся, по - ста - вя - тся пре - сто - ли и от - вер - зут - ся, и от - вер -

по - ста - вя - тся, по - ста - вя - тся пре - сто - ли и от - вер -

15

и Бог на су-де

и Бог на су-де

зут - ся кни - ги, и от-вер-зут - ся кни - ги, и Бог на су-де

зут - ся кни - ги, и от-вер-зут - ся, и от-вер-зут - ся кни - ги,

21

ся - - - дет, и Бог на су-де

ся - - - дет, и Бог на су-де, на су-де ся-дет,

ся - - - дет, и Бог на су-де

28

ан - ге-лом пред-сто - я - шим, пред-сто-я - шим во

ан - ге-лом пред-сто - я - шим, пред-сто-я - шим во

о, о, кий страх тог - да

о, кий страх тог - да ан - ге-лом пред-сто - я - шим во

34

стра - се, ан - ге - лом, ан - ге - лом пред - сто - я - щим, пред - сто - я - щим, пред - сто - я - щим, ан - ге - лом пред - сто - я - щим

стра - се, ан - ге - лом, ан - ге - лом пред - сто - я - щим, пред - сто - я - щим, пред - сто - я - щим, ан - ге - лом пред - сто - я - щим

стра - се, ан - ге - лом пред - сто - я - щим, пред - сто - я - щим

40

во стра - се, во стра - се, о, о, кий страх тог - да,

во стра - се, о, кий страх тог - да,

во стра - се, о, кий страх тог - да,

45

и ре - це ог - нен - ней, и ре - це ог - нен - ней в ле - ку - щей, и ре - це и ре - це ог - нен - ней, и ре - це ог - нен - ней в ле - ку - щей, и ре - це

и ре - це ог - нен - ней в ле - ку - щей, и ре -

66

стра - се, ан - ге - лом пред - сто - я - шим, пред - сто - я - шим, пред - сто - я - шим во стра - се, и ре - це

стра - се, ан - ге - лом пред - сто - я - шим, пред - сто - я - шим, пред - сто - я - шим во стра - се, и ре - це

стра - се, ан - ге - лом пред - сто - я - шим, пред - сто - я - шим во стра - се, и ре - це

71

ог - нен - ней, и ре - це ог - нен - ней вле - ку - щей!

ог - нен - ней, и ре - це ог - нен - ней вле - ку - щей!

ог - нен - ней, и ре - це ог - нен - ней, ог - нен - ней вле - ку - щей!

76

Что со - тво - рим, что со - тво - рим тог - да, что со - тво - рим тог - да

Что со - тво - рим, что со - тво - рим тог - да, что со - тво - рим тог - да

Что со - тво - рим, что со - тво - рим тог - да, что со - тво - рим тог - да

99

во мно-гих гре - - - сех по-вин - ни-и, по-вин - ни-и че-ло-ве - цы?

во мно-гих гре - - - сех по-вин - ни-и, по-вин - ни-и че - ло-ве - цы?

во мно-гих гре - - - сех по-вин - ни-и, по-вин - ни-и че - ло-ве - цы?

103

Ег - да же у - слы - шим зо - ву - ща Е - - - го, у - слы - шим зо - ву - ща

Ег - да же у - слы - шим зо - ву - ща Е - - - го, у - слы - шим зо - ву - ща

Ег - да же у - слы - шим зо - ву - ща Е - - - го, у - слы - шим зо - ву - ща

113

Е - го, у - слы - шим зо - ву - ща Е - го

Е - го, у - слы - шим зо - ву - ща Е - го, у - слы - шим зо - ву - ща Е - го,

Е - го, у - слы - шим зо - ву - ща Е - го, у - слы - шим зо - ву - ща Е - го,

у - слы - шим зо - ву - ща Е - го, у - слы - шим зо - ву - ща Е - го,

120

зо - ву - ща Е - го, ег - да же у - слы - шим зо - ву - ща Е - - -

зо - ву - ща Е - го, ег - да же у - слы - шим зо - ву - ща Е - - -

зо - ву - ща Е - го, ег - да же у - слы - шим зо - ву - ща Е - - -

123

ег - да же у - слы - шим зо - ву - ща Е - - -

го, бла - го - сло - вен - ны - я От - ца, бла - го - сло - вен - ны -

го, бла - го - сло - вен - ны - я От - ца, бла - го - сло -

го, бла - го - сло - вен - ны - я От - ца,

130

го, бла - го - сло - вен - ны - я От - ца во Царс - - - тво,

вен - ны - я, бла - го - сло - вен - ны - я, бла - го - сло - вен - ны - я От - ца во Царс - тво,

бла - го - сло - вен - ны - я, бла - го - сло - вен - ны - я От - ца во Царс - - - тво,

я От - ца во Царс - - - тво,

135

греш - ны - я же, греш - ны - я же от - сы - ла - ю - ща,
греш - ны - я же, греш - ны - я же от - сы - ла - ю - ща,

141

греш - ны - я же от - сы - ла - ю - ща, от - сы - ла - ю - ща, от - сы - ла - ю -
греш - ны - я же от - сы - ла - ю - ща, от - сы - ла - ю - ща, от - сы - ла - ю -
греш - ны - я же от - сы - ла - ю - ща во

148

ща во му - ку:
ща во му - ку:
му - ку: Кто, кто, кто стер-пит стра - шна - го, стра -
Кто по - тер - пит стра - шна - го

152

Но е - ди - - - - не

Но е - ди - - - - не

шна-го о - на - го из - ре - че - ни - я?

о - на - го из - ре - че - ни - я? Но е - ди - - - - не Че - ло -

157

Че - ло - ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - - -

Че - ло - ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - - -

ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - - -

161

се,

се,

но е - ди - не Че - ло - ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - се, Че - ло - ве - ко - се, но е - ди - не Че - ло - ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - се,

182

но е - ди - - - не

но е - ди - - - не

ет, кон-чи-на не при-спе - ет, не при-спе - ет,

ет, кон-чи-на не при - спе - ет, не при - спе - - - ет, но е - ди - - - не Че - ло -

188

Че - ло - ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - - -

Че - ло - ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - - -

ве - ко - люб - че, Че - ло - ве - ко - люб - че Спа - - -

182

се, по - ми - луй мя,

се, по - ми - луй мя,

по - ка - я - - ни - ем, по - ка - я - - ни - ем о - бра - тив, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя,

се, по - ка - я - - ни - ем о - бра - тив, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя,

197

по - ка - я - ни - ем, по - ка - я - ни - ем о - бра - тив, по - ми - луй

по - ка - я - ни - ем, по - ка - я - ни - ем о - бра - тив, по - ми - луй

по - ка - я - ни - ем о - бра - тив, по - ми - луй

201

мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй

мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй

мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй

205

мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй

мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй

мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй

мя, по - ми - луй мя, по - ми - луй

«Иже на земли леганием»

Д. И - же на зем-ли ле - га - ни-ем,

А. И - же на зем-ли ле - га - ни - ем, и - же

Т. И - же на зем-ли ле - га - ни-ем, на зем-ли ле - га - ни - ем и - же

Б. И - - - - же на зем-ли ле - га - ни - ем, на зем - ли ле-га - ни -

и - же на зем-ли ле - га - ни-ем

на зем-ли ле - га - ни - ем, на зем-ли ле - га - ни-ем, по - ще - ни-ем же, по - ще - ни -

на зем-ли ле - га - ни - ем, по - ще - ни-ем же и бде - ни -

ем, и - же на зем-ли ле - га - ни-ем, по - ще - ни - ем же и бде - ни -

те-ло сво - е из - ну - ря - я, те - ло сво - е - из-ну-ря - я, пре - по - доб -

ем, те-ло сво-е из - ну - ря - я, пре - по - доб -

ем те-ло сво-е из - ну - ря - я, те-ло сво - е из - ну - ря - я, пре - по - доб -

ем те-ло сво - е из - ну - ря - я, те - ло сво - е из-ну - ря - я, пре - по - доб -

16

не, вся плот-ска-я муд-ро-ва - ни - я у-мерт-вил,
не, вся плот-ска-я муд-ро-ва - ни - я у -
не, вся плот-ска-я муд-ро-ва - ни-я у -
не, вся плот - ска - я муд-ро-ва-ни-я у - мерт - вил, плот - ска - я муд-ро - ва - ни-я у -

21

муд - ро-ва-ни - я, муд - ро-ва-ни - я, муд - ро-ва-ни - я муд - ро-ва-ни - я, вся
мерт-вил, муд - ро-ва-ни-я, муд - ро-ва-ни-я, муд - ро-ва-ни-я, муд - ро-ва-ни - я у -
мерт-вил, муд - ро-ва-ни-я, муд - ро-ва-ни-я, муд - ро - ва-ни - я у-мерт -
мерт-вил, муд - ро - ва-ни-я, муд - ро - ва-ни-я, муд - ро-ва-ни-я, муд-ро-ва-ни-я у - мерт -

26

плот - ска - я муд-ро-ва - ни-я, муд-ро-ва-ни - я у-мерт - вил,
мерт-вил, вся плот - ска-я муд-ро - ва - ни-я, вся плот -
вил, вся плот - ска-я муд-ро - ва - ни-я, вся плот -
вил, вся плот - ска - я муд-ро - ва - ни - я, муд-ро-ва-ни-я у-мерт - вил, вся плот-ска - я муд-ро - ва-ни - я,

31

и ис-це-ле-ни-я стру - я не-за-вист-на-я я - вил-ся
 ска-я муд-ро-ва - ни-я, муд - ро-ва-ни-я у-мерт-вил; и ис-це-ле-ни-я стру - я не-за-вист-на-я я - вил-ся ве -
 ска-я муд-ро-ва - ни-я, муд - ро-ва-ни-я у мерт-вил; и ис-це-ле-ни-я стру - я не-за-вист-на-я я - вил-ся ве-ро-ю, ве -
 вся плот - ска-я муд-ро - ва-ни-я у-мерт-вил; и ис-це-ле-ни-я стру - я не-за-вист-на-я я - вил-ся ве - ро-ю,

36

ве - ро-ю, ве - ро-ю при-те-ка-ю - щим, ве - ро-ю, ве - ро-ю, ве-ро-ю при-те-ка-ю-щим
 ро-ю, ве - ро-ю, ве-ро-ю при-те-ка - ю-щим, при-те-ка - ю-щим к ра -
 ро-ю, ве - ро-ю при - те-ка - ю - щим, ве - ро-ю, ве - ро-ю, ве-ро-ю при-те-ка-ю-щим, при-те-ка - ю-щим
 ве - ро-ю, ве - ро-ю при-те-ка-ю - щим, ве-ро-ю, ве - ро-ю, ве - ро-ю при-те-ка-ю-щим, при-те-ка - ю-щим

41

при-те-ка - ю-щим к ра - це мо - щей тво - их, Вар -
 це-мо - щей тво - их, при - те-ка-ю-щим к ра - це мо-щей тво - их, Вар -
 к ра-це мо-щей тво - их, при - те-ка-ю-щим к ра - це мо-щей тво - их, Вар -
 к ра-це мо-щей тво - их, при-те-ка - ю-щим к ра це мо-щей тво - их, при-те-ка - ю - щим к ра-це мо-щей тво - их, Вар -

«Копиями прободен в ребра»

A.

Т. I

Г. II

Б.

5

в реб - ра, про - бод - ша - го ра - ди Спа - са на Кре - сте реб -

9

ра; То - го бо у - яз - вле - ни - ем лю - - -

13

бо-ви-ю по-рев-но-вал е-си, стра-то- терп-че Хрис-тов, Ди-мит-ри-е, стра-то-терп-че, стра-то-терп-че Хрис-тов, Ди-мит-ри-е, бо-ви-ю по-рев-но-вал е-си, стра-то-терп-че Хрис-тов, Ди-мит-ри-е,

18

терп-че, стра-то-терп-че Хрис-тов, Ди-мит-ри-е, всем, всем, всем, стра-то-терп-че Хрис-тов, Ди-мит-ри-е, яв-ля-я, яв-ля-я всем, яв-ля-я всем, яв-ля-я всем не-по-бе-яв-ля-я, яв-ля-я, всем яв-ля-я, всем яв-ля-я, всем не-по-бе-стра-то-терп-че Хрис-тов, Ди-мит-ри-е, всем, всем, всем,

23

Тем-же у-яз-влен го-ни-тель низ-па-де, го-ди-мо-е сви-де-тель-ства тво-е-го. Тем-же у-яз-влен го-ни-тель низ-па-де, го-ди-мо-е сви-де-тель-ства тво-е-го. не-по-бе-ди-мо-е сви-де-тель-ства тво-е-го. Тем-же у-яз-влен го-ни-тель

27

ни-тель низ-па-де, го - ни-тель низ-па-де, го - ни-тель низ-па-де, низ - па - де,
ни-тель низ-па-де, го - ни-тель низ-па-де, го - ни-тель низ-па-де, низ - па - де, при - ем ти ис-ку-ше-ни-е,
при - ем ти ис-ку-ше-ни-е,
низ - па - де, го-ни - тель, го - ни - тель низ - па - де, при - ем ти

32

стра-даль-че Хрис-тов, стра-даль-че Хрис-тов, стра-даль - че Хрис-
ис-ку-ше-ни-е ис-по - ве - да - ни - я, стра-даль - че Хрис-тов, стра-даль-че Хрис-тов,
ис-ку-ше-ни-е ис-по - ве - да - ни - я, стра-даль - че Хрис-тов, стра-даль-че Хрис-
ис - ку ше-ни-е ис - по-ве-да-ни - я, стра - - - даль - - - че, Хрис -

36

тов, стра - даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че Хрис - тов.
стра - даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че Хрис - тов.
тов, стра - даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че Хрис - тов.
тов, стра - даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че, стра-даль - че Хрис - тов.

«Мучениче страсотерпче»

Му - че - ни - че страс - то - терп - че Хрис - тов, страс - то - терп - че

Му - че - ни - че страс - то - терп - че Хрис - тов, страс - то - терп - че

Му - че - ни - че страс - то - терп - че Хрис - тов, страс - то - терп - че

Хрис - тов, страс - то - терп - че Хрис - тов, чу - де - сы све - - - ти - ши, све - ти -

Хрис - тов, страс - то - терп - че Хрис - тов, чу - де - сы све - - - ти - ши, све - ти -

Чу - де - сы све - ти - ши, све - ти - ши ми - ро - ви,

Хрис - тов, страс - то - терп - че Хрис - тов, чу - де - сы све - ти - ши, све - ти - ши ми - ро - ви,

ши, чу - де - сы све - - - ти - ши ми - ро - ви, я - ко - же солн - це, я - ко - же солн - це,

ши, чу - де - сы све - ти - ши ми - - - ро - ви, я - ко - же солн - це, я - ко - же

чу - де - сы све - ти - ши, све - ти - ши ми - ро - ви, я - ко - же солн - це, я - ко - же

чу - де - сы све - ти - ши, све - ти - ши ми - ро - ви, я - ко - же солн - це, я - ко - же солн - це,

13



я - ко - же солн - це, свя - те Ди - миг - ри - е.
 солн - це, я - ко - же солн - це, свя - те Ди - миг - ри - е. Тем в па - мять
 солн - це, я - ко - же солн - це, свя - те Ди - миг - ри - е. Тем в па - мять
 я - ко - же солн - це, свя - те Ди - миг - ри - е.

17



Все тем в па - мять
 тво - ю нас - лаж - да - ем - ся все, тем в па - мять -
 тво - ю нас - лаж - да - ем - ся все тво - их чу - дес, бла - жен - не,
 Все тво - их чу - дес, бла - жен - не,

21



тво - ю нас - лаж - да - ем - ся все тво - их чу - дес, бла - жен - не,
 тво - ю нас - лаж - да - ем - ся все, тем в па - мять
 все тво - их чу - дес, бла - жен - не,
 все тем в па - мять

25

вси тво - их чу - дес, бла - жен - не,
 тво - ю нас - лаж - да - ем - ся вси тво - их чу - дес бла - жен - не, из -
 вси из -

29

тво - ю нас - лаж - да - ем - ся вси тво - их чу - дес, бла - жен - не
 из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще, из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще, из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще,
 ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще, из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще, из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще, из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще,
 ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще, из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще, из - ряд-но-е тор-жест-ву-ю-ще,
 из - ряд - но - е тор - жест - ву - ю - ще, из - ряд - но - е тор - жест - ву - ю -

33

из - ряд-но-е тор-жест - ву - ю - ще ве - ро ю. Дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, дерз-но-ве-ни-е у-бо
 из - ряд-но-е тор-жест - ву - ю - ще ве - ро ю. Дерз - но - ве-ни-е у-бо и-мый, дерз-но-
 из-ряд-но-е тор-жест - ву - ю - ще ве-ро - ю. Дерз - но - ве-ни-е у-бо-и-мый, дерз-но-
 ще, из - ряд-но-е тор-жест - ву - ю - ще ве-ро - ю. Дерз-но-ве-ни-е у-бо и-мый, дерз-но-ве-ни-е у-бо

«О како беззаконное сонмище»

A.

T. I

T. II

Б.

О, о ка - ко без - за - кон - но - е сон - ми -

Ца - ря Сла - вы, Ца - ря Сла - вы о - су - ди на смерть,
ше, Ца - ря Сла - вы, Ца - ря Сла - вы о - су - ди на смерть,
ше Ца - ря Сла - вы, Ца - ря Сла - вы о - су - ди на смерть,

12

не ус - ты - дев - ся бла - го - де - я - - - ни - я, я -
не ус - ты - дев - ся бла - го - де - я - - - ни - я, я -
не ус - ты - дев - ся бла - го - де - я ни - я, я - же вос - по - ми - на - я,
не ус - ты - дев - ся бла - го - де - я - - - ни - я, я - же вос - по - ми - на - я, я -

17

же вос-по-ми-на-я, пред-ут-верж-да-ше,
 же вос-по-ми-на-я, пред-ут-верж-да-ше, гла-го-ля
 пред-ут-верж-да-ше, пред-ут-верж-да-ше, гла-го-ля
 же вос-по-ми-на-я, пред-ут-верж-да-ше, гла-го-ля

23

пред-ут-верж-да-ше, гла-го-ля к ним:
 к ним, пред-ут-верж-да-ше, гла-го-ля к ним: лю-ди-е-мо-и, лю-
 к ним, пред-ут-верж-да-ше, гла-го-ля к ним:
 к ним, лю-ди-е, лю-

28

Не чу-дес ли ис-пол-
 ди-е-мо-и, что сот-во-рих вам?
 Не чу-дес ли ис-пол-
 ди-е-мо-и, что сот-во-рих вам? Не чу-дес ли ис-пол-

33

них И - у - де - ю?

Лю - ди - е мо - и, лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих

них И - у - де - ю? Лю - ди - е, лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих

39

Не мерт - ве - цы ли вос - кре - сих, не мерт - ве - цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом?

вам?

Не мерт - ве - цы ли вос - кре - сих, не мерт - ве - цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом?

вам? Не мерт - ве - цы ли вос - кре - сих, не мерт - ве - цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом?

46

Лю - ди - е мо - и, лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам?

Не вся - ку - ю

Лю - ди - е, лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам? Не вся - ку - ю ли

52

ли бо - лезнь, бо - лезнь ис - це - лих и не - - - дуг?

ли бо - лезнь, бо - лезнь ис - це - лих и не - дуг?

бо - лезнь, бо - лезнь ис - це - лих и не - - - дуг?

58

Лю - ди - е мо - и, лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам? Что

Лю - - - ди - е, лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам? Что

63

у - бо, что у - бо ми воз - да е - те, что у - бо

у - бо, что у - бо ми воз - да - е - те, что у - бо

у - бо, что у - бо ми воз - да - е - те, что у - бо

68

ми воз - да - е - - - те?

ми воз - да - е - - - те? Вску - ю не пом - ни те мя?

Вску - ю не пом - ни - те мя?

ми воз - да - е - - - те? Вску - ю не пом - ни - те мя?

73

Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам? Что у - бо ми воз - да - е - те?

Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам?

Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам?

Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам? Что у - бо ми воз - да - е - те?

80

Не чу - дес ли ис - пол - них И - у - де - ю?

Не чу - дес ли ис - пол - них И - у - де - ю? Вску - ю не пом - ни - те мя?

Вску - ю не пом - ни - те мя?

Не чу - дес ли ис - пол - них И - у - де - ю? Вску - ю не пом - ни - те мя?

86

Лю - ди - е мо - и,
 За ис - це - ле - ни - я ра - ны мне на - ло - жис - те. Лю - ди - е мо - и,
 За ис - це - ле - ни - я ра - ны мне на - ло - жис - те. Лю - ди - е мо - и,
 За ис - це - ле - ни - я ра - ны мне на - ло - жис - те. Лю - ди - е мо - и,

87

что сот - во - рих вам? Что у - бо ми воз - да - е - те? Не мерт - ве -
 что сот - во - рих вам? Не мерт - ве -
 что сот - во - рих вам? Не мерт - ве -
 что сот - во - рих вам? Не мерт - ве -
 что сот - во - рих вам? Не мерт - ве -
 что сот - во - рих вам? Что у - бо ми воз - да - е - те? Не мерт - ве -

88

цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом?
 цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом? Вску - ю не пом - ни - те мя?
 цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом? Вску - ю не пом - ни - те мя?
 цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом? Вску - ю не пом - ни - те мя?
 цы ли вос - кре - сих е - ди - нем сло - вом? Вску - ю не пом - ни - те мя?

104

За жи - вот у - мерщ - вля - - ю - ще, ве - ша - ю - ще на

За жи - вот у - мерщ - вля - - ю - ще, ве - ша - ю - ще на

За жи - вот у - мерщ - вля - - ю - ще, ве - ша - ю - ще на

110

Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам? Что у - бо

дре - ве. Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам?

дре - ве. Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам?

дре - ве. Лю - ди - е мо - и, что сот - во - рих вам? Что у - бо

116

ми воз - да - е - те? Не вся - ку - ю ли бо - лезнь, бо - лезнь

Не вся - ку - ю ли бо - лезнь, бо - лезнь

ми воз - да - е - те? Не вся - ку - ю ли бо - лезнь, бо - лезнь ис -

122

ис - це - лих и не - дуг?

ис - це - лих и не - дуг? Вску - ю не пом - ни - те мя? Ве - ша - ю - ще на дре - ве,

Вску - ю не пом - ни - те мя? Ве - ша - ю - ще на дре - ве,

це - лих и не - дуг? Вску - ю не пом - ни - те мя? Ве - ша - ю - ще на дре - ве,

128

Бла - го - де - те - ля,

я - ко зло - де - я, Бла - го - де - те - ля, ве - ша - ю - ще на дре - ве, я - ко без - за - кон - на,

я - ко зло - де - я, Бла - го - де - те - ля, ве - ша - ю - ще на дре - ве, я - ко без - за - кон - на,

я - ко зло - де - я, Бла - го - де - те - ля, ве - ша - ю - ще на дре - ве, я - ко без - за - кон - на,

135

За - ко - но - дав - ца, всех Ца - - - ря.

За - ко - но - дав - ца, ве - ша - ю - ще на дре - ве, я - ко о - суж - ден - на, всех Ца - - - ря.

За - ко - но - дав - ца, ве - ша - ю - ще на дре - ве, я - ко о - суж - ден - на, всех Ца - - - ря.

За - ко - но - дав - ца, ве - ша - ю - ще на дре - ве, я - ко о - суж - ден - на, всех Ца - - - ря.

142

Дол - го - тер - пе - ли - ве Гос - по - ди, сла - ва Те - бе,
 Дол - го - тер - пе - ли - ве Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, дол - го - тер - пе - ли - ве Гос - по - ди,
 Дол - го - тер - пе - ли - ве Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, дол - го - тер - пе - ли - ве
 Дол - го - тер - пе - ли - ве Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, дол - го - тер - пе - ли - ве

150

Гос - по - ди, сла - ва Те - бе,
 Гос - по - ди, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, дол - го - тер - пе -
 Гос - по - ди, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, дол - го - тер - пе -
 Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, дол - го - тер - пе -

158

Гос - по - ди, сла - ва, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе.
 ли - ве Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе.
 ли - ве Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва, сла - ва Те - бе.
 ли - ве Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе.

«О коликих благ»

Т. I

О, о ко-ли-ких благ о - ка-ян-ный се-бе ли - ших,

Т. II

О, о ко-ли-ких

Б. I

О ко - ли - ких благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших,

Б. II

О ко - ли - ких

7

о ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких

благ о - ка-ян-ный се-бе ли - ших, о ко-ли-ких благ, ко-ли-ких

о ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ о - ка-

благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших, о ко - ли - ких благ, о ко - ли - ких

13

благ о - ка - ян - ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, се - бе ли -

благ о - ка - ян - ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се - бе ли -

ян - ный, о - ка - ян - ный, о - ка - ян - ный, о - ка - ян - ный, о - ка - ян-ный се-

благ о - ка - ян - ный, о - ка - ян - ный,

52

вы мне, у - - - вы мне, у - вы

У - - - вы мне, у - вы

вы мне, у - - - вы мне, у - вы

У - - - вы мне, у - вы

57

мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му про - че - е о - су -

мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му про - че - е о - су -

мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му про - че - е о - су -

мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му про - че - е о - су -

62

ди - ши ся. у - - - вы мне, у - вы мне,

ди - ши - ся. у вы мне, у - вы мне,

ди - ши - ся. У - вы мне, у - вы мне,

ди - ши - ся. У - вы мне, у - вы мне,

66

у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му

у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му

у - вы мне, страст - на - я ду - ше! у - вы мне, ог - ню веч - но - му

у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му

71

про - че - е о - су - ди - ши-ся. Тем - же преж-де кон - ца, преж-де кон - ца

про - че - е о - су - ди - ши-ся. Тем - же преж-де кон - ца, преж-де кон - ца

про - че - е о - су - ди - ши-ся. Тем - же преж - де кон - ца

про - че - е о - су - ди - ши-ся. Тем - же преж - де кон - ца

75

во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо-гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту

во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу во - зо - пий, во - зо - пий Хрис-ту

во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо-гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту

во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу во - зо - пий, во - зо - пий Хрис-ту

79

пий Хрис-ту Бо-гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во-зо-пий Хрис-ту Бо - гу:

Бо-гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо-гу, во-зо - пий, во-зо-пий Хрис-ту Бо - гу:

пий Хрис-ту Бо-гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во-зо-пий Хрис-ту Бо - - - гу: я -

Бо-гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо-гу, во-зо - пий, во-зо-пий Хрис-ту Бо - - - гу: я -

84

при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при - ми мя я - ко

при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя я - ко

ко блуд - - на - го при - - - ми мя, я - ко

ко блуд - на - го при - - - ми мя, я - ко

89

блуд-на-го сы - на при-ми мя, Бо - же, я - ко блуд-на-го при - ми мя сы - на,

блуд-на-го сы - на при-ми мя, Бо - же, я - ко блуд-на-го при - ми мя сы - - - на,

блуд-на-го сы - на при-ми мя, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на,

блуд-на-го сы - на при-ми мя, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на,

96

Бо - же, и по - ми - луй мя, я - ко блуд - на - го, я - ко блуд - на - го

Бо - же, и по - ми - - - луй мя, я - ко блуд - на - го, я - ко блуд - на - го

Бо - же, и по - ми - - - луй мя, я - ко блуд - на -

Бо - же, и по - ми - - - луй мя, я - ко блуд - на -

102

сы - на при - ми мя сы - на, при - ми мя, Бо - же, и по - ми -

сы - на при - ми мя сы - на, при - ми мя, Бо - же, и по - ми -

го при - - - ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми -

го при - - - ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми -

108

луй мя.

луй мя.

луй

«Прообразуя воскресение Твое»

Т. I
8
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя-то-му Ду - ху, и ны-не и прис - но и во ве-ки, и во

Г. II
8
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя-то-му Ду - ху, и ны-не и прис - но и во-

Б. I
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя - то-му Ду - ху, и ны-не и прис - но и во-

Б. II
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя - то-му Ду - ху, и ны-не и прис - но и во

6
ве - ки ве-ков. А - - - минь. Про - об - ра - зу - я, про-об - ра - зу - я вос-кре-

ве - ки ве-ков. А - минь. Про - об - ра - зу - я вос-кре-

ве - ки ве-ков. А - - - минь. Про - об - ра - зу - я, про-об - ра - зу - я вос-кре -

ве - ки ве-ков. А - - - минь. Про - об - ра - зу - я

12
8
се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се, вос-кре-се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се, про -

се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се, вос-кре-се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се,

се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се, Хрис - те Спа - се, про -

вос - кре - се - ни - е Тво - е, Хрис - те спа - се,

17

об - ра - зу - я, про - об - ра - зу - я, про - об - ра - зу - я, про - об - ра - зу - я, вос - кре - се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се, про - об - ра - зу - я, про - об - ра - зу - я, вос - кре - се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се,

23

зу - я, про - об - ра - зу - я, вос - кре - се - ни - е Тво - е, Хрис - те, Хрис - те Спа - се, зу - я, про - об - ра - зу - я, вос - кре - се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се, вос - кре - се - ни - е Тво - е, про - об - ра - зу - я вос - кре - се - ни - е Тво - е, Хрис - те Спа - се, Тво - е, Хрис - те,

29

Хрис - те Спа - се, тог - да по - ят три Тво - я у - че - ни - ки, тог - да по - ят три Тво - я у - че - ни - ки, Хрис - те Спа - се, тог - да по - ят три Тво - я у - че - ни - ки, Хрис - те Спа - се, тог - да по - ят три Тво - я у - че - ни - ки,

36

ят, тог - да по - ят три Тво - я у - че - ни - ки, Пер - ра, и И -

тог - да по - ят, тог - да по - ят три Тво - я у - че - ни - ки, и И -

ки, тог - да по - ят три Тво - я у - че - ни - ки,

я у - че - ни - ки, три Тво - я у - че - ни - ки, Пер - ра, и И -

41

а - ко - ва, и И - о - ан - на, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз - шед, воз - шед, на Фа -

а - ко - ва и И - о - ан - на, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз - шед, воз -

и И - о - ан - на, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз -

а - ко - ва, и И - о - ан - на, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз - шед, на Фа -

46

вор, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз - шед Те - бе же, Спа - се, Те - бе же, Спас - се, про -

шед, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз - шед Те - бе же, Спа - се, про -

шед, на Фа - вор воз - шед, на Фа - вор воз - шед Те - бе же, Спа - се, про -

вор воз - шед, на Фа - вор, на Фа - вор воз - шед, Те - бе же, Спа - се, про -

52

об - ра - зу - е - му, про-об - ра - зу - е - му, Фа-вор-ская го - - - ра,
 об - ра - зу - е - му, про-об - ра - зу - е - му, Фа-вор-ская го - - - ра,
 об - ра - зу - е - му, про-об - ра - зу - е - му, Фа-вор-ская го - - - ра,
 об - ра - зу - е - му, про-об - ра - зу - е - му, Фа-вор-ская го - - - ра

57

Фа-вор-ская го - - - ра, Фа-вор-ская го - - - ра, го - ра,
 ра, Фа-вор-ская го - - - ра, Фа-вор-ская го - - - ра, го - - - ра,
 - - - ра, Фа-вор-ская го - - - ра, Фа-вор-ская го - - - ра,
 го - - - ра, Фа-вор-ская го - - - ра, Фа-вор-ская го - - - ра

62

ра све-том по-кры-ва-ше-ся, све-том по-кры-ва-ше-ся, све-том по-кры-ва-ше-ся, све-том по-кры-ва-ше-ся,
 ра све-том по-кры-ва-ше-ся, све-том по-кры-ва-ше-ся, све-том по-кры-ва-ше-ся, све-том по-кры-ва-ше-ся,
 све-том по - кры - ва - ше - ся, по - кры - ва - ше - ся, по - кры - ва - ше - ся, по - кры -
 ра, све-том, све-том, све - том, све - том,

67

ся, светом по-кры-ва-ше-ся, по-кры-ва-ше-ся, у-че-ни-цы Тво-и, Сло-ве, у-че-ни-ся, све-гом по-кры-ва-ше-ся, по-кры-ва-ше-ся, у-че-ни-цы Тво-и, Сло-ве, у-че-ни-ва-ше-ся, по-кры-ва-ше-ся, по-кры-ва-ше-ся, у-че-ни-цы Тво-и, Сло-ве, у-че-ни-све-гом по-кры-ва-ше-ся, по-кры-ва-ше-ся, у-че-ни-цы Тво-и, Сло-ве,

74

цы Тво-и, Сло-ве, по-вер-го-ша се-бе ли-цы на зем-ли, цы Тво-и, Сло-ве, по-вер-го-ша се-бе ли-цы на зем-ли, цы Тво-и, Сло-ве, по-вер-го-ша се-бе ли-цы на зем-ли,

80

не-ви-ди-ма-го зра-ка, Ан-ге-ли слу-жа-ху, не тер-пя-ще зре-ти не-ви-ди-ма-го зра-ка, не тер-пя-ще зре-ти не-ви-ди-ма-го зра-ка, Ан-ге-ли,

86

Ан - ге - ли слу - жа - ху, Ан - ге - ли слу - жа - ху, Ан - ге - ли слу - жа - ху стра - хом и тре - пе -

Ан - ге - ли слу - жа - ху, Ан - ге - ли слу - жа - ху, Ан - ге - ли слу - жа - ху, стра - хом и тре - пе -

Ан - ге - ли слу - жа - ху стра - хом и тре - пе -

Ан - ге - ли слу - жа - ху стра - хом и тре - пе -

91

том, не - бе - са, не - бе - са, не - бе - са, не - бе - са у - бо - я - ша - ся, зем - ля

том, не - бе - са, не - бе - са, не - бе - са, не - бе - са у - бо - я - ша - ся, зем - ля

том, у - бо - я - ша - ся, зем - ля

том, не - бе - са, не - бе - са у - бо - я - ша - ся, зем - ля

97

вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, зря - ща на се - бе сла - вы Гос - по - да,

вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, зря - ща на се - бе сла - вы Гос - по - да,

вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, зря - ща на се - бе сла - вы Гос - по - да,

вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, вос - тре - пе - та, зря - ща на се - бе сла - вы Гос - по - да

«Светиши Отечеству»

A. Све - ти - ши О - те - чест - ву, О - те - чест - ву, О - те - чест - ву тво - е

Т. I Све - ти - ши О - те - чест - ву, О - те - чест - ву, О - те - чест - ву тво - е - - -

Т. II Све - ти - ши О - те - чест - ву, О - те - чест - ву, О - те - чест - ву тво - е - - -

Б. Све - ти - ши О - те - чест - ву, О - те - чест - ву, О - те - чест - ву тво - е - - -

8 му, я -

му, Ди - мит - ри - е му - че - ни - че, я -

му, сла - в - ный Ди - мит - ри - е, Ди - мит - ри - е му - че - ни - че,

му, сла - в - ный Ди - мит - ри - е, Ди - мит - ри - е му - че - ни - че, я -

12 ко звез - да свет - ла - я по - кры - ва - е - ши бо прис - но, по - кры - ва - е - ши бо

ко звез - да свет - ла - я, по - кры - ва - е - ши бо прис - но, по - кры - ва - е - ши бо прис - но, по - кры -

по - кры - ва - е - ши бо прис - но, по - кры - ва - е - ши бо

ко звез - да свет - ла - я, по - кры - ва - е - ши бо прис - но, по - кры - ва - е - ши бо прис - но, по - кры -

31

ле-ни-я, оз-лоб-ле-ни-я, оз-лоб-ле-ни-я и бу - ри, и бу-ри вся-чес-ки - я; тем ра-дост-но при-

ле-ни-я, оз-лоб-ле-ни-я, оз-лоб-ле-ни-я и бу - ри, и бу-ри вся-чес-ки - я; тем ра-дост-но при-

тем ра-дост-но при-

ни - я и бу - ри, и бу - ри вся - чес - ки - я; тем ра-дост-но при-

но - сит, при-но-сит, тем ра-дост-но при - но-сит, при-но-сит, при - но - сит, тем ра-дост-но при - но - сит мо -

но - сит, при-но-сит, тем ра-дост-но при - но-сит, при-но-сит, при - но - сит, тем ра-дост-но при - но - сит мо -

но - сит, при-но-сит, тем ра-дост-но при - но-сит, при-но-сит, при - но - сит, тем ра-дост-но при - но - сит,

но - сит, при-но-сит, тем ра-дост-но при - но-сит, при-но-сит, при - но - сит, тем ра-дост-но при - но - сит

42

леб - ну-ю па - мять, мо-леб - ну-ю па - мять, бла-жен-не, со-вер-ша-я, со-вер-ша-я, со-вер - ша-я,

леб - ну-ю па - мять, мо-леб - ну-ю па - мять, бла-жен-не, со-вер-ша-я, со-вер-ша-я, со-вер - ша-я,

ве-ро-ю же и лю-

мо-леб - ну-ю па - мять, мо-леб - ну-ю па - мять, бла - жен - не, со-вер - ша-я,

«Седе Адам»

Д. I

Се - де А-дам пря-мо ра - я,

Д. II

Се - де А-дам пря-мо ра - я,

Б. I

Се - де А - дам пря-мо ра - я,

Б. II

Се - де А - дам пря-мо ра - я,

7

и сво-ю на-го-ту ры-да - я, и сво-ю на-го-ту ры-да - я,

и сво-ю на-го-ту ры-да - я, и сво-ю на-го-ту ры-да - я,

и сво-ю на-го-ту ры-да - я, и сво-ю на-го-ту ры-да - я,

и сво-ю на-го-ту ры-да - я, и сво-ю на-го-ту ры-да - я,

11

ры - да - я пла - ка - - ше, ры - да - - я пла - ка - - ше, пла - ка -

ры - да - - я пла - ка - - ше, ры - да - - я пла - ка -

ры - да - я пла - ка - - ше, ры - да - - я пла - ка - - ше, пла - ка -

ры - да - - я пла - ка - - ше, ры - да - - я пла - ка -

16

ше: у - вы - - - - - мне, у - вы мне, ры - да - я горь - - - - -

ше: у - вы - - - - - мне, у - вы мне, ры - да - я горь - - - - -

ше: у - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, мне, горь - ю пла -

ше: у - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, мне, пла - - - - -

20

ю пла-ка - ше: ю пла-ка - ше: у - вы мне, у - вы мне, пре - лес - ти - ю лу - ка -

ю пла-ка - ше: ю пла-ка - ше: у - вы мне, у - вы мне, пре - лес - ти - ю лу - ка -

ка - - - - ше: ка - - - - ше: у - вы мне, у - вы мне, пре - лес - ти ю лу - ка - во -

ка - - - - ше: ка - - - - ше: у - вы мне, у - вы мне, пре - лес - ти ю лу - ка - во -

26

во - ю у - ве - шан - ну, у - вы мне у - вы мне у - ве - шан - ну быв -

во - ю у - ве - шан - ну, у - вы мне у - вы мне у - ве - шан - ну быв -

ю у - ве - шан - ну, у - вы мне, у - вы мне, у - ве - шан - ну быв -

ю у - ве - шан - ну, у - вы мне, у - вы мне, у - ве - шан - ну быв -

32

у - - - вы мне, у - вы мне,
шу и о - кра - - - де - ну,
у - вы мне, у - вы мне,
шу, и о - кра - - - де - ну,

36

пре - лес - ти - ю лу - ка - во - ю у - ве - шан - ну, у - вы мне, у - вы мне
пре - лес - ти - ю лу - ка - во - ю у - ве - шан - ну, у - вы мне, у - вы мне,
пре - лес - ти - ю лу - ка - во - ю у - ве - шан - ну, у - вы мне, у - вы мне,

42

у - ве - шан - ну быв - - - шу и о - кра - де -
у - ве - - шан - ну быв - - - шу и о - кра - де -

59

я, ры - да - - я, ры - да - - я пла - ка - - ше, ры - да - -
ту ры - - да - я, ры - да - - я пла - ка - -
я, ры - да - - я, ры - да - - я пла - ка - - ше, ры - да - -
на - го - ту ры - да - - я, ры - да - - я пла - ка - -

63

я пла - ка - - ше, пла - ка - ше: у - вы
ше, ры - да - - я пла - ка - ше: у - вы
я пла - ка - - ше, пла - ка - ше: у - вы мне, у - вы,
ше, ры - да - - я пла - ка - ше: у - вы мне, у - вы

67

мне, у - вы мне, ры - да - я горь - - ю пла - ка - - ше:
мне, у - вы мне, ры - да - я горь - - ю пла - ка - - ше:
мне, у - вы мне, горь - ю пла - ка - - - ше:
мне, у - вы мне, пла - - ка - - - ше:

83

быв - шу и о - кра - де - ну, у - вы мне, у - вы мне, и

быв - шу и о - кра - де - ну, у - вы мне, у - вы мне, и

и о - кра - де - ну, у - вы мне, у - вы мне, и

и о - кра - де - ну, у - вы мне, у - вы мне, и

87

сла - - - - - вы у - да - ле - ну! У - вы мне, у - вы

сла - - - - - вы у - да - ле - ну! У - вы мне, у - вы

сла - - - - - вы у - да - ле - - - - ну! У - вы мне, у - вы

сла - - - - - вы у - да - ле - - - - ну! У - вы мне, у - вы

91

мне, про - сто - то - ю на - гу, ны - не же, ны - не же не - до - у - мен - - - - ну!

мне, про - сто - то - ю на - гу, ны - не же не - до - у - мен - - - - ну!

мне, про - сто - то - ю на - гу, ны - не же не - до - у - мен - - - - ну!

мне, про - сто - то - ю на - гу, не - до - у - мен - - - - ну!

110

кто - му тво - е - я сла - дос - ти не нас - лаж - ду - ся. кто - му не уз - рю

кто - му тво - е - я сла - дос - ти не нас - лаж - ду - ся. кто - му не уз - рю

кто - му тво - е - я сла - дос - ти не нас - лаж - ду - ся. кто - му не уз - рю

кто - му тво - е - я сла - дос - ти не нас - лаж - ду - ся. кто - му не уз - рю

115

Гос - по - да и Бо - га мо - е - го. Но о ра - ю,

Гос - по - да и Бо - га мо - е - го. Но о ра -

Гос - по - да и Бо - га мо - е - го. Но о ра - - - ю,

Гос - по - да и Бо - га мо - е - го. Но о

119

но о ра - ю, о ра - ю, о ра - ю, ра - ю мой пре - крас - - -

ю, о ра - ю, о ра - ю, о ра - ю, ра - ю мой пре - крас - - -

но о ра - - - - ю, мой пре - крас - - -

ра - - - - ю, о ра - - - - ю мой пре - крас -

123

ный, о ра-ю, о ра-ю, ра-ю мой, пре-крас-ный мой ра-ю,
 ный, о ра-ю, о ра-ю, ра-ю мой, пре-крас-ный мой ра-ю,
 ный ра-ю, мой пре-крас-ный ра-ю,
 ный ра-ю, мой пре-крас-ный ра-ю,

127

кто-му тво-е-я сла-дос-ти кто-му тво-е-я сла-дос-ти не нас-лаж-ду-
 кто-му тво-е-я сла-дос-ти, сла-дос-ти не нас-лаж-ду-
 кто-му тво-е-я сла-дос-ти, сла-дос-ти не нас-лаж-ду-
 кто-му тво-е-я сла-дос-ти не нас-лаж-ду-

132

ся, кто-му не уз-рю Гос-по-да, кто-му не уз-рю Гос-по-да и Бо-га мо-
 ся, кто-му не уз-рю Гос-по-да, Гос-по-да и Бо-га мо-
 ся, кто-му не уз-рю Гос-по-да, Гос-по-да и Бо-га
 ся, кто-му не уз-рю Гос-по-да и Бо-га

137

е - го и Соз - да - те - ля: взем - лю бо пой - ду, от не - я же

е - го и Соз - да - те - ля: взем - лю бо пой - ду,

мо - е - го и Соз - да - те - ля: взем - лю бо пой - ду,

137

мо - е - го и Соз - да - те - ля: взем - лю бо пой - ду, от

143

взят бых, от не - я же взят бых, от не - я же взят бых. Ми - лос - ти - ве,

от не - я же взят бых, от не - я же взят бых, от не - я же взят бых. Ми - лос - ти - ве,

от не - я же взят бых, от не - я же взят бых. Ми - лос - ти - ве,

143

не - - - я же взят бых. Ми - лос - ти - ве,

147

Ми - лос - ти - ве шед - ре, во - пи - ю Ти, во - пи - ю Ти, во - пи - ю Ти: по - - - ми - луй

Ми - лос - ти - ве шед - ре, во - пи - ю Ти, во - пи - ю Ти, во - пи - ю Ти: по - - - ми - луй

Ми - лос - ти - ве шед - ре, во - пи - - - ю Ти: по - - - ми - луй

147

Ми - лос - ти - ве шед - ре, во - пи - - - ю Ти: по - - - ми - луй

151

мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя пад-ша-

мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя пад-ша-

мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, пад-ша-

151

мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, пад-ша-

156

го. Ми-лос-ти - ве шед - ре, Ми-лос-ти - ве, Ми-лос-ти - ве шед - ре,

го. Ми-лос-ти - ве шед - ре, Ми-лос-ти - ве шед - ре,

Ми-лос-ти - ве шед - ре, Ми-лос-ти - ве шед - - - ре, во-пи -

156

го. Ми-лос-ти - ве шед - ре, шед - - - ре, во-пи -

160

во-пи-ю Ти: по-ми-луй мя, по-ми-луй мя пад-ша-го. Ми-лос-ти - ве

во-пи-ю Ти: по-ми-луй мя, по-ми-луй мя пад-ша-го.

ю Ти: по-ми-луй мя, по-ми-луй мя пад-ша-го. Ми-лос-ти - ве

160

ю Ти: по-ми-луй мя, по-ми-луй мя пад-ша-го.

«Стихиры Пасхи»

Т. I
 Т. II
 Б. I
 Б. II

Да вос-хрес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - го. Пас - ха свя - щен-на-я нам днесь по-ка -

Да вос-хрес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - го. Пас - ха свя - щен-на-я нам днесь по-ка -

Да вос-хрес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е - го. Пас - ха свя-щен-на-я нам днесь по -

6

за - ся, Пас-ха но - ва, свя-та - я, Пас - - ха та - ин - ствен - на - я,

за - ся, Пас-ха но - ва, свя - та - я, Пас - - ха та - ин - ствен - на - я,

ка - за - ся, Пас-ха но - ва, свя-та - я, Пас - ха та - ин - ствен - - на - я,

11

Пас - ха все-чест - на - я, Пас - ха Хрис - гос из - ба - ви-тель, Пас-ха не-по-роч - на -

Пас - ха все-чест - на - я, Пас - ха Хрис - гос из - ба - ви - тель, Пас-ха не - по - роч - на -

Пас - ха все-чест - на - я, Пас - ха Хрис - гос из - ба - ви - тель, Пас-ха не - по - роч - на -

16

я, Пас-ха не-по-роч - на - я, Пас-ха ве-ли - ка - я, Пас - ха вер - ных, Пас -
 Пас-ха не-по-роч - на - я, Пас - ха ве-ли - ка - я, Пас - ха вер - ных, Пас -
 я, Пас-ха не-по-роч - на - я, Пас-ха ве-ли - ка - я, Пас - ха вер - ных, Пас -
 Пас-ха не-по-роч - на - я, Пас - ха ве-ли - ка - я, Пас - ха вер - ных, Пас -

21

ха, две-ри рай - ски - я нам, две-ри рай - ски - я нам от - вер - за - ю - ща-я, Пас - ха, всех ос-вя-
 ха, две-ри рай - ски - я нам, две-ри рай - ски - я нам от - вер - за - ю - ща - я, Пас - ха, всех ос-вя-
 ха, две-ри рай - ски - я нам, две-ри рай - ски - я нам от-вер-за - ю - ща-я, Пас - ха, всех ос-вя-
 ха, две - ри рай - ски - я нам от - вер - за - ю - ща-я, Пас - ха, всех ос-вя-

26

ща-ю-ща-я вер - ных. Я - ю ис - че - за - ет дым, да ис-чез - нут. При - и - ди-те от ви -
 ща-ю-ща-я вер - ных. Я - ю ис - че - за - ет дым, да ис-чез - нут. При - и - ди-те от ви -
 ща-ю-ща-я вер - ных. Я - ю ис - че - за - ет дым, да ис-чез - нут. При - и ди-те от ви -

31

де-ни-я же-ны бла-го-вест-ни-цы, и Си-о-ну ршы - те: при-ми от нас ра - дос - ти, при-ми

де-ни-я же-ны бла-го-вест - ни - цы, и Си-о-ну ршы-те: при-ми от нас ра - дос -

де-ни-я же-ны бла-го-вест - ни - цы, и Си-о-ну ршы - те: при-ми от нас ра - дос - ти, при-ми

при-ми от нас ра - дос -

37

от нас ра - дос - ти, ра - дос-ти, ра - дос - ти бла-го-ве - ше-ни - я вос-кре-се - ни - я Хрис - то -

ти, ра - дос-ти, ра - дос - ти бла-го-ве - ше-ни - я вос-кре-се - ни - я Хрис - то

от нас ра - дос - ти бла - го - ве - ше - ни - я вос-кре-се - ни - я Хрис - сто -

ти бла - го - ве - ше - ни - я вос-кре-се - ни - я Хрис - то -

42

ва: кра - суй - ся, кра - суй - ся, кра-суй - ся, кра - суй - ся и ли - куй, и ра - дуй - ся, и ра - дуй -

ва: кра - суй - ся, кра-суй - ся, кра - суй - ся и ли - куй, и ра - дуй - ся,

ва: кра - суй - ся и ли - куй, и ра - дуй - ся, и ра - дуй -

ва: кра - суй - ся и ли - куй, и ра - дуй - ся,

48

ся, И-е-ру-са-ли-ме, Ца-ря Хрис-та уз-рев из гро-ба, я-ю же-ни-ха про-ис-хо-

И-е-ру-са-ли-ме, Ца-ря Хрис-та уз-рев из гро-ба, я-ю же-ни-ха про-ис-хо-

53

дя-ща. Та-ю да по-гиб-нут греш-ни-цы от ли-ца Бо-жи-я, а

дя-ща. Та-ю да по-гиб-нут греш-ни-цы от ли-ца Бо-жи-я,

дя-ща. Та-ю да по-гиб-нут греш-ни-цы от ли-ца Бо-жи-я, а

дя-ща.

58

пра-вед-ни-цы воз-ве-сят - ся, а пра-вед-ни-цы воз-ве-сят - ся, воз-ве-сят - ся.

а пра-вед-ни-цы воз-ве-сят - ся, а пра-вед-ни-цы воз-ве-сят - ся.

пра-вед-ни-цы воз-ве-сят - ся, а пра-вед-ни-цы воз-ве-сят-ся, воз-ве-сят - ся.

а пра-вед-ни-цы воз-ве-сят - ся, а пра-вед-ни-цы воз-ве-сят - ся.

63

Ми-ро-но-си-цы же-ны, уг-ру-глу-бо-ку, пред-став-ша гро-бу Жи-во-

Ми-ро-но-си-цы же-ны, уг-ру-глу-бо-ку, пред-став-ша гро-бу Жи-во-

Уг-ру-глу-бо-ку, пред-став-ша гро-бу Жи-во-

Ми-ро-но-си-цы же-ны, уг-ру-глу-бо-ку, пред-став-ша гро-бу Жи-во-

68

да-ца, об-ре-то-ша Ан-ге-ла, на-ка-ме-ни се-дя-

да-ца, об-ре-то-ша Ан-ге-ла, на-ка-ме-ни се-дя-

да-ца, об-ре-то-ша Ан-ге-ла, на-ка-ме-ни се-дя-

да-ца, об-ре-то-ша Ан-ге-ла на-ка-ме-ни се-дя-

72

ща, и той, про-ве-щав им, си-це гла-го-ла-ше: что

ща, и той, про-ве-щав им, си-це гла-го-ла-ше: что

ща, и той, про-ве-щав им, си-це гла-го-ла-ше: что

ща, и той, про-ве-щав им, си-це гла-го-ла-ше: что

76

и - ше-те, что и - ше-те Жи - ва - го смерт - вы ми? что пла - че-те, что
и - ше-те, что и - ше-те Жи - ва - го смерт - вы - ми? что
и - ше-те, что и - ше - - - те Жи - ва - го смерт - вы - ми? что пла - че-те, что
Жи - ва - го смерт вы - ми? что

81

пла - че-те Не - тлен - на-го во тли? Шед - ше, про-по-ве-ди-те у - че-ни-юм е - го.
пла - че-те Не - тлен - на-го во тли? Шед - ше, про-по-ве-ди-те у - че-ни-юм Е - го.
пла - че-те Не - тлен - на-го во тли? Шед - ше, про-по-ве-ди-те у - че-ни-юм Е - го.
пла - че-те Не - тлен - на-го во тли? Шед - ше, про-по-ве-ди-те у - че-ни-юм Е - го.

87

Сей день, е - го же сот - во - ри Гос-подь, воз - ра - ду - ем - ся, воз - ра - ду - ем - ся, воз -
Сей день, е - го же сот - во - ри Гос-подь, воз - ра - ду - ем - ся, воз - ра - ду - ем - ся, воз -
Сей день, е - го же сот - во - ри Гос-подь, воз - ра - ду - ем - ся, воз - ра - ду - ем - ся, воз -

122

Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя-то-му Ду - ху, и ны - не и прис - но и во ве-ки ве - ков. А - минь.

Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя-то-му Ду - ху, и ны - не и прис - но и во ве-ки ве - ков. А - минь.

Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя-то-му Ду - ху, и ны - не и прис - но и во ве-ки ве-ков. А - минь.

127

Вос-кре - се - ни - я день, и прос-ве-тим-ся тор - жеств-вом, и друг дру-га о - бы - - - -

Вос-кре - се - ни - я день, и про-све-тим-ся тор - жеств-вом, и друг дру-га о - бы - - - -

Вос-кре - се - ни - я день, и про-све - тим - ся тор - жеств-вом, и друг дру - га о-бы -

132

мем, рцем: бра - ти - е, и не - на - ви - дя - щим нас про - стим вся вос - кре -

мем, рцем: бра - ти - е, и не - на - ви - дя - щим нас про - стим вся вос - кре -

мем, рцем: бра - ти - е, и не - на - ви - дя - щим нас про - стим вся вос - кре -

135

се - ни - ем, и та - ко во - зо - пи - им, во - зо - пи - им, во - зо - пи - им, во - зо - пи - им, во - зо - пи - им, во - зо - пи - им.

141

Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, смер - ти - ю смерть по -

146

прав и су - шим во гро - бех, су - шим во гро - бех, су - шим во гро - бех жи - вот

прав и су - шим во гро - бех, су - шим во гро - бех жи - вот да - ро - вав, жи - вот

прав и су - шим во гро - бех, и су - шим во гро - бех жи - вот да - ро - вав, жи - вот

и су - шим во гро - бех, и су - шим во гро - бех жи - вот да - ро - вав, жи - вот

«Сходяй Спас»

А. И ны - не и при-сно и во ве-ки ве-ков. А - минь. Схо - дй
 Т. I И ны - не и при-сно и во ве-ки ве-ков. А - минь. Схо - дй Спас,
 Т. II И ны-не и при-сно и во ве-ки ве-ков. А - минь. Схо - дй
 Б. Схо - - - - дй

8 Спас, схо - дй, схо - дй, Спас к ро-ду че-ло - ве - чес-ко - му
 схо - дй Спас, схо - - - дй Спас к ро-ду че-ло - ве - чес-ко - му
 Спас, схо - дй Спас, схо - дй Спас к ро-ду че-ло - ве - чес-ко - му
 Спас, схо - - - дй Спас к ро-ду че-ло - ве - чес-ко - му

15 при-ят пе-ле-на-ми, пе-ле-на-ми по - ви - ти - е, не воз - гну - ша - ся,
 при-ят пе-ле-на-ми, пе-ле-на-ми по - ви - ти - е, не воз - гну - ша - ся,
 не воз - гну - ша - ся,
 при-ят пе - ле - на - ми по - ви - ти - е, не воз - гну - ша - ся,

22

не воз - гну - ша - ся, не воз - гну - ша - ся
 не воз - гну - ша - ся, не воз - гну - ша - ся и плот - ска - го об - ре - за - ни -
 не воз - гну - ша - ся, не - воз - гну - ша - ся и плот - ска - го об - ре - за - ни -
 не воз - гну - ша - ся, не воз - гну - ша - ся и плот - ска - го об - ре - за - ни -

29

ос - мо - дне-вен по Ма - те - ри, Без-на-ча - лен по От - цу, без - на - ча - лен
 я ос - мо - дне-вен по Ма - те - ри, Без-на-ча - лен по От - цу, без - на -
 я ос - мо - дне-вен по Ма - те - ри,
 я ос - мо - дне-вен по Ма - те - ри, Без - на - ча - лен по От - цу, без - на - ча - лен

36

по От - цу, То-му, вер - ни - и, во-зо-пие-м, во-зо-пие-м, во-зо-пие-м, во-зо-пие-м:
 ча-лен по От - цу, То-му, вер - ни-и, во-зо-пие-м, во-зо - пи - ем, во - зо - пи-им, во-зо-пи - ем:
 То-му, вер - ни - и, во-зо-пие-м, во-зо-пие-м, во - зо - пи - ем, во-зо-пи - ем:
 по От - цу, То - му, вер-ни-и, во-зо - пие-м, во - зо - пи - ем, во - зо - пи - ем:

«Христе Боже наш, вольное распятие»

Д. Хри - сте Бо - же наш,

А. воль-но - е рас-пя - - - ти - е, воль-но - е рас - пя - ти - е

Т. воль-но - е рас-пя - - - ти - е, воль-но - е рас - пя - ти - е

Б. Хри - сте Бо - же наш, воль - но - е, воль-но - е рас-пя - ти - е во

во об-ще-е вос - - - кре-се - - - ни - е ро-да че-ло-ве-чес-ка-го вос - при -

во об-ще-е вос - - - кре-се - - - ни - е ро-да че-ло-ве-чес-ка-го вос - при -

об - ще-е вос - кре - се - - - ни - е ро-да че-ло-ве - чес - ка - го вос - при -

Хри - сте Бо - же наш, воль-но-е рас-пя - ти - е, рас -

е - мый, Хри - сте Бо - же наш, Хри-сте Бо - же наш, воль-но - е рас -

е - мый, Хри - сте Бо - же наш,

е - мый, Хри - сте Бо - же наш, Хри-сте Бо - же наш, воль-но - е рас-пя - ти -

31

ле-ным Сво-я пер-сты ок - ро-ва - ви - - - вый, ос - та - ви - тель - на - я

ле-ным Сво-я пер-сты ок - ро-ва - ви - - - вый, ос - та - ви - тель - на - я

Сво-я пер - сты ок - ро - ва - ви - вый, ос - та - ви - тель - на - я

37

нам Цар - ски под - пи - са - ти, ос - та - ви - тель - на - я нам

нам Цар - ски под - пи - са - ти, ос - та - ви - тель - на - я нам

нам Цар - ски под - пи - са - ти, ос - та - ви - тель - на - я нам

нам Цар - ски под - пи - са - ти, ос - та - ви - тель - на - я нам

44

Цар - ски под - пи - са - ти че - ло - ве - ю - люб - ство - ва - - -

Цар - ски под - пи - са - ти че - ло - ве - ю - люб - ство - ва - - -

Цар - ски под - пи - са - ти че - ло - ве - ю - люб - ство - ва - - -

Цар - ски под - пи - са - ти че - ло - ве - ю - люб - ство - ва - - -

51

вый, не през-ри нас бед - ству - ю - щих, не през - ри нас
 вый, не-през-ри нас бед - ству - ю - щих, не през-ри нас бед - ству - ю - щих, не през - ри нас,
 вый, не през - ри нас, не през - ри нас, не през-ри
 вый, не през-ри нас бед - ству - ю - щих, не през - ри, не пре -

56

бед - ству - ю - щих, и па - хи от Те - бе раз - сто -
 не през-ри нас бед - ству - ю - щих, и па - хи от Те - бе раз - сто -
 нас, не през - ри нас бед - ству - ю - щих, и па - хи от Те - бе раз - сто
 зри нас, не пре-зри нас бед - ству - ю - щих, и па - хи от Те - бе раз - сто

61

я - ни - е: но у - щед - ри Е - ди - не дол - го - тер - пе - ли - ве,
 я - ни - е: во об - сто - я - ни - и
 я - ни - е: во об - сто - я - ни - и
 я - ни - е: но у - щед - ри Е - ди - не дол - го - тер - пе - ли - ве, во

65

лю - ди Тво - я, но у - щед - ри Е - ди - не, Е - ди - не дол - го - тер - пе - ли - ве, во об - сто - я - ни - и, Е - ди - не дол - го - тер - пе - ли - ве, во

70

и, во об - сто - я - ни - и, во об - сто - я - ни - и лю - ди Тво - я, я - ни - и, во об - сто - я - ни - и лю - ди Тво - я, Е - ди - не дол - го - тер - пе - но у - щед - ри Е - ди - не, Е - ди - не дол - го - тер - пе - об - сто - - - я - ни - и лю - ди Тво - я, но у - щед - ри Е - ди - не дол - го - тер - пе -

75

во об - сто - я - ни - и, во об - сто - я - ни - и лю - ди Тво - я, и вос - та - ни, и вос - та - ни ли - ве, и вос - та - ни, и вос - та - ни ли - ве, во об - сто - я - ни - и, во об - сто - я - ни - и, лю - ди Тво - я, и вос - та - ни, и вос - та - ни ли - ве, во об - сто - я - ни - и лю - ди Тво - я, и вос - та - ни, и вос - та - ни

«Цвете неувядаемый»

Д. I

Д. II

Т.

Б.

Ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, ра - дуй - ся, ра - дуй-ся,
 Ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, ра - дуй - ся, ра - дуй-ся,
 Це - - - те не - у - вя - да - е - мый,
 Це - те не - у - вя - да - е - мый, ра - дуй - ся, ра - - - дуй - ся,

6

ра-дуй-ся, Е - ди - на про - зяб - ша - я, ра-дуй-ся, Е - ди - на про -
 ра-дуй-ся, Е - ди - на про - зяб - ша - я, ра-дуй-ся, Е - ди - на про -
 Це - - - те не - у - вя - да - е - мый,
 ра-дуй-ся, Е - ди - на про - зяб - ша - я, Це - те не - у - вя - да - е - мый, ра -

11

зяб-ша-я, ра-дуй-ся, Е ди - на про-зяб - ша-я, ра - дуй-ся, ра-дуй - ся, ра-дуй-ся, ра-дуй-ся, Е-ди - на про -
 зяб-ша-я, ра-дуй-ся, Е ди - на про-зяб - ша-я, ра - дуй-ся, ра-дуй - ся, ра-дуй-ся, ра-дуй-ся, Е-ди - на про -
 дуй - ся, ра-дуй-ся, Е - ди - на про - зяб - ша - я, ра - дуй - ся, Е - ди - на про -

33

ра - дуй-ся, рожд - ша я бла-го-у - ха - - - ни - - -

ра - дуй-ся, рожд - ша я бла-го-у - ха - - - ни -

Цве - - - те не - у - вя - да - е - мый,

Цве - те не - у - вя - да - е - мый, ра - дуй-ся, рожд - ша - я бла-го-у - ха - ни -

38

е, ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, рожд - ша - я бла-го-у -

е, ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, рожд - ша - я бла-го-у -

Цве - - - те не - у - вя - да - е - мый,

е, Цве - те не - у - вя - да - е - мый, ра - дуй - ся, ра - дуй-ся, рожд - ша - я бла-го-у -

43

ха - ни - е, ра - - - - дуй - ся,

ха - ни - е, ра - - - - дуй - ся,

Цве - - - те не - у - вя - да - е - мый, Цве - - -

ха - ни - е, Цве - те не - у - вя - да - е - мый, ра - дуй - ся, Цве - те

48

ра - - - дуй - ся,
ра - - - дуй - ся,
те не - у - вя - да - е - мый, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся,
не - у - вя - да - е - мый, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся

53

ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - - - - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у -
ся, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, ра - - - - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у -

57

ра - - - - дуй - ся, ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у - ха - - - ни - е,
ра - - - - дуй - ся, ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у - ха - - - ни - е,
ха - ни - е,
ха - ни - е, ра - дуй - ся, ра - дуй - ся, рожд - ша - я бла - го - у - ха - - - ни - е,

