

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

# ДУХОВНЫЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ

*Шедевры  
партесного пения*

Минск  
2014

Составители: *Пекутько А. В.*, профессор, заведующий кафедрой хорового и вокального искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств

*Реутович Б. Н.*, профессор кафедры хорового и вокального искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств

*Чердынцев И. В.*, преподаватель кафедры хорового и вокального искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств

Рецензенты: *Дриневский М. П.*, Народный артист Республики Беларусь, профессор

*Громович И. М.*, кандидат искусствоведения, декан ФМИ Белорусского государственного университета культуры и искусств

## От составителей

**В** исторической науке XVII столетие принято называть «переходной эпохой», подготовившей реформы Петра Великого. Этот век опрокинул привычные средневековые устои жизни, внес кардинальные перемены в духовное и культурное развитие Московской Руси. Крестьянские восстания, дворцовые перевороты, самозванство и, наконец, церковный раскол разрушили исконное «древнее благочестие». Духовная вражда породила церковные разногласия, отлучила от церкви многих талантливых людей, ушедших в раскол во имя сохранения старой веры. Все это сказалось на развитии русской художественной культуры.

Единство эстетических взглядов, определявших на протяжении семи веков теорию и практику храмового пения, в XVII веке было нарушено. В художественном мышлении этого периода переплелись два противоположных начала — уходящий в прошлое средневековый канон и ростки нарождающегося светского мироощущения. Веками существовавшее на Руси четкое разделение богослужбного (профессионального) и нецерковного (устного народного) творчества сохранилось, однако мирское все более властно входит в высокое храмовое искусство, вызывая к жизни новые формы, жанры и средства художественной выразительности.

Тенденции секуляризации и черты «переходности» явственно проступают во всех видах искусства. Знаком нового художественного мышления становится

с тиль *барокко*. Этот с тиль отличается ярким динамизмом, склонностью к сопоставлению контрастных начал, декоративностью и праздничностью. В русле барочной эстетики родились: ранняя русская поэзия (Симеон Полоцкий), красочное декоративное зодчество (так называемое «московское барокко»), искусство иконописцев Грановитой палаты Московского Кремля, парсунная (портретная) живопись, театральные представления при дворе Алексея Михайловича и др.

Смена культурных ориентиров не могла не сказаться на храмовом певческом искусстве. В гимнографию проникает мирское начало, постепенно разрушившее средневековую одноголосную традицию. Главное же — система богослужбного пения сменяется системой композиторского творчества. Развитие певческого искусства XVII века ознаменовано двумя основными тенденциями. Во-первых, произошла *перестройка знаменного пения и его модернизация*, во-вторых, родилось принципиально новое явление отечественной музыки — храмовое *партесное многоголосие*.

Реформа знаменного пения началась с так называемых киноварных помет — дополнительного ряда знаков, уточняющих звуковысотное положение знамен. Изобретение помет приписывалось новгородскому распевщику Ивану Шайдурову (Шайдур). Киноварные пометы наносились красными чернилами (киноварью) перед каждым знаком для

обозначения его точной высоты. В результате введения киноварных помет знаменный распев утратил гибкость интонирования и ритмическую свободу, наметилось сближение русского храмового пения с западноевропейской музыкой. Во второй половине XVII столетия по инициативе монаха Александра Мезенца киноварные пометы были заменены черточками — признаками, которые добавлялись к знамени. Знаменная запись, снабженная дополнительными пометами и признаками, достаточно точно передает звучание мелодии и может быть переведена на современную пятилинейную нотацию.

Во второй половине XVII века в певческий обиход входят новые одноголосные распевы — киевский, болгарский и греческий. Песнопения этих распевов записывались пятилинейной нотацией. Они принесли на Русь элементы нового музыкального мышления — мажорно-минорную основу мелодии, повторность (вместо попевочно-вариантного строения), периодичность.

Попытки усовершенствовать знаменный распев с помощью чуждых ему принципов привели к распаду одноголосной средневековой традиции. В богослужбной практике начинает развиваться новый вид музыки — партесное пение. Свое название новый вид храмового пения получил от латинского слова *partes* — партии. В его основе лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов при господствующей роли четырехголосия. Этот принцип зародился в странах Западной Европы, развивался в западных и юго-западных пределах Руси (на Украине и в Белоруссии) и уже в готовом виде был завезен в Москву в 50-е годы XVII столетия.

Партесное пение возникло на Руси путем «скрещивания» западной музыкальной системы с православными пев-

ческими традициями. Его введение было связано с деятельностью музыкантов, получивших образование за границей. Распространение партесного пения в московском государстве происходило путем сильного давления со стороны властей. Главный идеолог церковных реформ патриарх Никон приветствовал многоголосное пение. Партесы получили поддержку и со стороны царя Алексея Михайловича, который в начале 1652 года пригласил из Киева «творцов» (композиторов) партесного пения — хор певчих, профессионально владеющих искусством многоголосия.

Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Они требовали от «спиваков» более мягкого и проникновенного стиля пения, противопоставляя его «густому басистому» искусству «москвитов». Записывались партесные песнопения с помощью пятилинейной нотации. Правда, ноты были не круглыми, а квадратными. Крюковая же нотация постепенно уходил из церковного обихода.

Новый вид певческого искусства мог развиваться лишь при условии соответствующего эстетического и теоретического обоснования. Принципы партесного многоголосия были изложены в ряде учебных пособий. Самым ярким музыкантом-теоретиком этого времени был **Николай Павлович Дилецкий** (предположительно 1630–1680). О его жизни сохранились противоречивые сведения. Достоверно известно, что Дилецкий некоторое время жил и работал в Польше. В 70-е годы он переехал в Москву, где прославился как композитор и педагог. Свои теоретические взгляды Дилецкий изложил в труде «Идея грамматики мусикийской».

«Мусикийская грамматика» — первый крупный трактат, в котором можно

найти ответы на самые разные вопросы по эстетике музыки и нотной грамоте. В ней содержатся основные композиционно-технологические правила партесного многоголосия, знать которые предписывалось и композиторам и исполнителям. Автору удалось выделить довольно элементарные приемы хорового письма, ориентируясь на исполнительские возможности не только коллективов столичных храмов, но и на хоры российской провинции.

На русской почве партесное многоголосие быстро обрело национально окрашенные черты, отличающие его от западноевропейской музыки. Русские партесы имеют много общего с жизнерадостной и декоративной храмовой архитектурой и иконописью конца XVII столетия, элементы украшения, присущие новому многоголосию, напоминают причудливую поэзию раннего барокко.

Основу партесного пения составил четырехголосный аккордовый склад с четко определенной ролью каждого голоса. Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных распевов и помещалась в теноре (своеобразный *cantus firmus*). Бас являлся гармонической основой, дискант двигался параллельно тенору в терцию или сексту, альт дополнял гармонию. Данная хоральная структура лишь изредка сменялась элементами имитационной полифонии.

Наивысшего расцвета партесное пение достигло в новом жанре — партесном концерте. Концерт был рожден в недрах стиля барокко с его склонностью к пышности, помпезности, динамичности. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8–12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии без сопровождения каких-либо инструмен-

тов. Одним из главных правил сочинения партесных концертов было строгое соотношение музыки и поэзии. Большое значение уделяется расположению частей произведения в соответствии с содержанием литературной основы. Именно поэтому в партесных концертах редко встречается реприза и лишь в тех случаях, если есть повторы текста. Важным также считался концертный принцип организации музыкального материала путем сопоставления полного звучания хора и выделенной ансамблевой группы.

В процессе развития партесное многоголосие постепенно менялось: усложнялась полифоническая техника и интонационный строй композиций. С введением партесного пения храмовая музыка обрела авторство. Талантливыми творцами партесных концертов были такие композиторы, как Федор Редриков, Николай Калашников и другие. Самой же большой популярностью пользовались сочинения «государева певчего дьяка» **Василия Поликарповича Титова** (около 1650–1710), в творчестве которого партесный концерт достиг наивысшего развития.

Музыка Титова отличается мелодическим богатством и разнообразием форм. Композитор тяготел к монументальным композициям и праздничным музыкальным образам. В отличие от своих предшественников Титов смело использовал разнообразные приемы полифонического развития, преодолевая статику чисто аккордового склада. Композитор постоянно искал средства выразительности, отражающие содержательную сторону текста. Так, в концерте «Радуйтесь Богу, помощнику нашему» имитация в верхних голосах хора передает восторженные возгласы людей, а в концерте «Днесь Христос на Иордан прииде» волнообразные фигуры иллюстрируют набегающие речные волны.

# БОГОРОДИЧЕН, ГЛАС I

Из Октоиха греческого роспева на 8 голосов  
«Господи воззвах» (1770), ред. И. Журавленко

1

C. I  
C. II  
A. I  
A. II  
T. I  
T. II  
B. I  
B. II

Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:  
Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:  
Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:  
Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:  
Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:  
Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:  
Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:  
Се ис\_ пол\_ нит\_ ся И\_ са\_ и\_ но про\_ ре\_ че\_ ни\_ е:

8

Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_  
Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_  
Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_  
Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_  
Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_  
Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_  
Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_  
Де\_ ва бо ро\_ ди\_ ла е\_ си и по рож\_ дест\_



27

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

но\_ во\_ пре\_ се\_ че\_ но, со Бо\_ го\_ ма\_ ти мо\_ ле\_ ни\_

35

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_

\_я тво\_ их ра\_ бов, в тво\_ ём хра\_ ме при\_ но\_ си\_ ма\_



55

на Тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

на Тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

на тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

55 на тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

на тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

на тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

на тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

на тво\_ я ра\_ бы у\_ ми\_ ло\_ сер\_ ди\_ ся и мо\_

63

\_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

\_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

\_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

63 \_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

\_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

\_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

\_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

\_ли спа\_ сти\_ ся ду\_ шам на\_ шим.

# ПРОПОВЕДЬ ПРЕПОДОБНОМУ АВРАМИЮ

для пятиголосного хора

неизвестный автор XVII века

1

C. I

C. II

A.

T.

Б.

Пре\_ по\_ доб\_ не, пре\_ по\_ доб\_ не от\_ че Ав\_ ра\_ а\_

Пре\_ по\_ доб\_ не от\_ че Ав\_ ра\_ а\_

4

Ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю, ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю, ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю ду\_ шу те\_

Ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю, ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю, ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю ду\_ шу те\_

ме

ме ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю, ав\_ ра\_ ам\_ ску\_ ю ду\_ шу те\_

8

зо\_ и мен\_ но\_ стя\_ жал.

зо\_ и мен\_ но\_ стя\_

Пре\_ по\_ доб\_ не, пре\_ по\_ доб\_ не от\_ че Ав\_ ра\_ а\_

зо\_ и\_ мен\_ но\_ стя\_ жал. Пре\_ по\_ доб\_ не от\_ че Ав\_ ра\_ а\_

13

На пас\_ти пре\_тер\_пел е\_ си ве\_ро\_ю бо\_же\_ствен\_но\_ю ук\_ре\_

пре\_тер\_пел е\_ си ве\_ро\_ю бо\_же\_ствен\_но\_ю ук\_ре\_

ме

ме, на\_пас\_ти пре\_тер\_пел е\_ си ве\_ро\_ю бо\_же\_ствен\_но\_ю ук\_ре\_

17

пи\_ся и лю\_бо\_ви\_ю Гос\_по\_ду со\_е\_ди\_ни\_

пи\_ся и лю\_бо\_ви\_ю Гос\_по\_ду со\_е\_ди\_ни\_

пи\_ся и лю\_бо\_ви\_ю Гос\_по\_ду со\_е\_ди\_ни\_

20

ся. О\_бе\_то\_ван\_ну\_ю

ся. О\_бе\_то\_ван\_ну\_ю

Пре\_по\_доб\_не, пре\_по\_доб\_не от\_че Ав\_ра\_а\_ме.

ся. доб\_не от\_че Ав\_ра\_а\_ме, о\_бе\_то\_

24

землю, о-бе-то-ван-ную-ю землю О-бе-то-ван-ну-ю землю, на-сле-до-вал е-землю, о-бе-то-ван-ную-ю землю О-бе-то-ван-ну-ю землю, на-сле-до-вал е-землю, о-бе-то-ван-ную-ю землю на-сле-до-вал е-

29

си. У-кра-шен же, у-кра-си. У-кра-шен же, у-кра-Пре-по-доб-не, пре-по-доб-не от-че Ав-ра-а-ме. си. Пре-по-доб-не от-че Ав-ра-а-ме. У-кра-

33

шен же доб-ро-де-тей свет-ло-сти-ю, у-кра-шен же, у-кра-шен же доб-ро-де-тей шен же доб-ро-де-тей свет-ло-сти-ю, у-кра-шен же, у-кра-шен же доб-ро-де-тей шен же доб-ро-де-тей свет-ло-сти-ю, у-кра-шен же доб-ро-де-тей

37

свет\_ ло\_ сти\_ ю, у\_ кра\_ шен же доб\_ ро\_ де\_ те\_ лей свет\_ ло\_ сти\_ ю.

свет\_ ло\_ сти\_ ю, у\_ кра\_ шен же доб\_ ро\_ де\_ те\_ лей свет\_ ло\_ сти\_ ю.

свет\_ ло\_ сти\_ ю, у\_ кра\_ шен же доб\_ ро\_ де\_ те\_ лей свет\_ ло\_ сти\_ ю.

свет\_ ло\_ сти\_ ю, у\_ кра\_ шен же доб\_ ро\_ де\_ те\_ лей свет\_ ло\_ сти\_ ю.

свет\_ ло\_ сти\_ ю, доб\_ ро\_ де\_ те\_ лей свет\_ ло\_ сти\_ ю.

41

Тем же ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся,

Тем же ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся,

Тем же ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся,

Тем же ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся,

Тем же ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся,

44

ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся тво\_ ю

ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся тво\_ ю

ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся тво\_ ю

ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся тво\_ ю

ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся, ве\_ се\_ ля\_ ще\_ ся тво\_ ю

47

па\_ мять тор\_ же\_ ству\_ ем, тем же

па\_ мять тор\_ же\_ ству\_ ем, тем же

па\_ мять тор\_ же\_ ству\_ ем, тем же

па\_ мять тор\_ же\_ ству\_ ем, тем же

па\_ мять тор\_ же\_ ству\_ ем, тем же

50

ве\_ се\_ ля\_ щем\_ ся тво\_ ю па\_ мять тор\_ же\_

ве\_ се\_ ля\_ щем\_ ся тво\_ ю па\_ мять тор\_ же\_

ве\_ се\_ ля\_ щем\_ ся тво\_ ю па\_ мять тор\_ же\_

ве\_ се\_ ля\_ щем\_ ся тво\_ ю па\_ мять тор\_ же\_

ве\_ се\_ ля\_ щем\_ ся тво\_ ю па\_ мять тор\_ же\_

53

ству\_ ем.

ству\_ ем.

ству\_ ем.

ству\_ ем.

ству\_ ем.







35

лесть и дол ска я пре  
 я ко вся ка я лесть и дол ска я пре  
 я ко вся ка я лесть  
 лесть и дол ска я пре  
 я ко вся ка я лесть

39

ста, и цар ству ет Хрис тос,  
 ста, и цар ству ет Хрис тос во ве ки и цар ству ет Хрис тос  
 и цар ству ет Хри стос во ве ки и цар ству ет  
 ста, во ве ки, и цар ству ет,  
 и цар ству ет Хри стос во ве ки, и цар ству ет

43

и цар ству ет Хрис тос во ве ки, во ве ки.  
 Хрис тос во ве ки, во ве ки.  
 Хрис тос во ве ки.  
 и цар ству ет Хрис тос во ве ки, во ве ки.  
 Хрис тос во ве ки.

## ВИЛЕНСКАЯ ШКОЛА ПАРТЕСНОГО ПЕНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Долгое время профессиональная музыкальная культура Великого Княжества Литовского ассоциировалась лишь с сохранившимися инструментальными произведениями светской музыки ее городов и оперными постановками частных капелл XVIII века. Композиторское творчество на белорусских и литовских землях в XVII столетии оставалось почти беззвучным пространством, terra incognita, несмотря на то, что факты существования вокально-инструментальной капеллы киевских униатских митрополитов, профессиональных монастырских хоров и отдельных музыкантов, служивших в церквях различных христианских конфессий и в домах богатой знати, были давно известны.

Изучение музыкальной среды поликонфессиональной Вильны, а также ряда рукописных партий партесных концертов Киевской митрополии конца XVII века, хранящихся в архивах Москвы, Санкт-Петербурга и Вильнюса, позволили открыть композиторскую школу партесного пения, центром которой мог быть униатский Виленский Свято-Троицкий монастырь.

Среди имен композиторов, которые могли иметь отношение к этой школе, назовем Зюзку, Николая Дилецкого, Фому Шеверовского, Арсения Цыбульского. Пана Зюзку, которого как старейшего коллегу вспоминал Дилецкий в своем музыкальном трактате «Музыкальная грамматика», удалось обнаружить среди жителей Вильны: в 1636 г. он проживал в доме, принадлежащем Свято-Троицкому монастырю. К сожалению, его творения пока не найдены. Лично-

сти Ф. Шеверовского и А. Цыбульского установлены благодаря сохранившимся рукописным некрологам греко-католических монастырей Киевской митрополии.

Во второй половине XVII века в Вильне начинают появляться яркие имена униатских композиторов, работавших в жанре мотета. Имя прославленного мастера, Томаша (Теодора) Шеверовского, гремело на протяжении 70–90-х годов XVII века по всей Речи Посполитой. Более того, Шеверовский работал в Вильне в то же самое время, когда там находился Николай Дилецкий. Сведения о жизни Шеверовского сохранились в нескольких списках XVIII века в сборниках, содержащих биографии знаменитых умерших монахов-униатов.

### **Фома Шеверовский (1640?–1699)**

был широко известен в Речи Посполитой как дирижер и композитор, работал в Полоцке и Бялой Подляске регентом и старшим по делам ордена униатов. Томаш Шеверовский родился в Минске в униатской семье, закончил курс философии и теологии в Виленской иезуитской Академии, однако так преуспел в музыке, что «первым регентом был этой науки в Вильне», а затем стал дирижером хора киевского униатского митрополита Киприана Жоховского. Впоследствии, после смерти митрополита в 1693 году, Шеверовский принял монашеский сан в виленском Свято-Троицком униатском монастыре с именем Теодор. Умер в 1699 году в Бытеньской конгрегации. В некрологе Шеверовского упоминается факт, что этот композитор не только сам прославился, на музыкальном поприще — он был «королем музыкальной

науки в Вильне», но и многие из его учеников работали в столице Московского царства: «Z jego nauky dyscyplow nie malo si ę zaciagnionych oparło na stolicy Moskiewskiej» («У его обучавшихся науке студентов немало завербованных обосновалось в столице Московского царства»). Так обосновывается существование композиторской школы в столице Великого княжества Литовского. В настоящее время в рукописях удалось выявить лишь два произведения униатского мастера Томаша Шеверовского: восьмиголосную Вечерню и шестиголосную Литанию «*dela sol re*». В одном из восьмиголосных комплектов, описанных в реестре Львовской братской школы 1697 года, содержится упоминание целого ряда произведений композитора. Это Пасхальный и Рождественский каноны, вечерня, трехголосный концерт «Согреших паче» и Служба Божия. В реестре этого комплекта упоминается и восьмиголосный канон Николая Дилецкого на «Рождество Христово», записанный как единый цикл с вечерней Шеверовского. Таким образом, произведения Дилецкого и Шеверовского звучали вместе в одном богослужении, что косвенно может свидетельствовать о принадлежности композиторов к одной церковно-певческой среде.

Арсений Цыбульский (?–1722), ученик Шеверовского, принял постриг в этом же монастыре, впоследствии работал теологом в Мире, в Виленском, Жировицком и Хельмском монастырях. Композиторов объединяет общий факт их биографии — все они получили образование в иезуитской академии, вероятно, именно в Вильне, где с 1667 г. существовала музыкальная кафедра.

Ученики Фомы Шеверовского, по видимому, и привезли творения своего наставника и других коллег в московские земли. Поэтому кажется неправдоподоб-

ным, но в то же время и закономерным то, что произведения ранее неизвестных нам греко-католических композиторов Ф. Шеверовского, А Цыбульского и неизвестного автора «Органной» Службы Божией, сохранились в хоровых партиях русских православных церквей и монастырей конца XVII — начала XVIII вв.

Этот факт будет выглядеть еще более важным, если вспомнить о планомерном уничтожении на территории Беларуси униатских рукописей на протяжении всего XIX века, которое привело к полной утрате комплектов партий барочных хоровых произведений греко-католических монастырей Киевской митрополии (лишь в библиотеке Академии наук в Вильне имеются шесть разрозненных партий из трех утерянных комплектов).

Исходя из этого, некоторые специалисты даже ставили под сомнение существование профессиональных композиторов на землях Великого Княжества Литовского в XVII веке. Теперь все сомнения по этому поводу рассеяны — перед нами предстают талантливые, высокохудожественные композиции мастеров, работавших в стиле «партесного пения» на землях Великого Княжества Литовского. Композиторов Фому Шеверовского и Арсения Цыбульского можно смело поставить в один ряд с такими крупными деятелями эпохи барокко как богословы Мелетий Смотрицкий, братья Стефан и Лаврентий Зизани, граверы Александр и Леонтий Тарасевичи, портретист Ян Шретер и многие другие их знаменитые соотечественники.

В концерте 19 октября 2012 г. в рамках Десятого Фестиваля Древней Музыки во Львове украинская публика впервые услышала ранее неизвестные церковные хоровые произведения греко-католических композиторов, которые учились и работали в Вильне во второй половине XVII века — «Вечерню» Николая Дилец-

кого, «Литанию» (Лоретанскую) Фомы Шеверовского и анонимную «Органную» Службу Божию.

Литания — церковный чин, заимствованный из католического обряда. Она представляет собой чередование возгласов-прошений священника и ответных молитвенных реплик народа. Ф. Шеверовский положил в основу концерта текст Лоретанской литании, посвященной Деве Марии, созданной в XVI веке в Лоретто и утвержденной папой Римским в качестве одной из семи канонических текстов литаний западного обряда. В греко-католической церкви ее текст был переведен на церковно-славянский язык и появление этого чина в переводе, вероятно, являлось одним из воплощений процесса латинизации восточного обряда, активизация которого связана с деятельностью митрополита Киприана (Жоховского).

Возможно, что это произведение Ф. Шеверовский написал специально для исполнения перед знаменитой иконой Богородицы Лоретанской, которую нашел польский король Ян III Собеский в 1683 г. во время осады турками Вены. Во всяком случае, современники вспоминали, что однажды композитор был удостоен похвалы короля Яна III и сената. Впоследствии Лоретанский образ Девы Марии был подарен князю Михалу Казимиру Радзивиллу, который построил для нее в 1758 г. часовню в Несвиже.

По счастливой случайности «Литания» Ф. Шеверовского оказалась записанной в пяти разрозненных партиях, принад-

лежащих к трем утраченным комплектам, что позволило воссоздать ее музыку. Недостающие партии (второго дисканта и первого альты) реконструировал руководитель ансамбля «A cappella Leopoldis» музыковед Роман Стельмашук.

Три партии Литании, происходящие из Супрасльского монастыря, имеют подзаголовок «de la sol re», обозначающий басовые ноты основных аккордов из первой фразы концерта. Это указание дает основание считать, что сочинение исполнялось в сопровождении органа (позитива) или инструментального ансамбля.

Органная партия баса хоровых церковных произведений выписывалась отдельно; примеры такой записи можно увидеть в «Полоцком спытке» (1680), принадлежавшем все тому же митрополиту Киприану (Жоховскому). Очевидно, что указание на нотах в начале «Литании» призвано было сориентировать органиста в тональности, помогая ему быстро отыскать необходимый генерал-бас. К сожалению, партия органа Литании Шеверовского пока не обнаружена.

Композитор Теодор Шеверовский является ярким представителем композиторской школы Великого Княжества Литовского. Будучи «королем музыкальной науки в Вильне», он не только обогатил музыкальную культуру того времени как деятель искусства, но и оставил после себя талантливых учеников, а также наследие в виде ряда произведений церковной музыки, некоторые из которых дошли до наших дней.

# СВЕТЕ ТИХИЙ

НА ВОСЕМЬ ГОЛОСОВ

Фома Шеверовский (XVII в.)

1

C. Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, све\_ те ти\_ хий,

A. Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, све\_ те ти\_ хий,

T. Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, све\_ те ти\_ хий,

B. Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, све\_ те ти\_ хий,

1

C. II Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы,

A. II Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы,

T. II Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы,

B. II Све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы,

4

свя\_ ты\_ я сла\_ вы, бес\_ смерт\_ на\_ го от\_ ца не\_ бес\_

свя\_ ты\_ я сла\_ вы, бес\_ смерт\_ на\_ го от\_ ца не\_ бес\_

свя\_ ты\_ я сла\_ вы, бес\_ смерт\_ на\_ го от\_ ца не\_ бес\_

4

све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, бес\_ смерт\_ на\_ го от\_ ца не\_ бес\_

све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, бес\_ смерт\_ на\_ го от\_ ца не\_ бес\_

све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, бес\_ смерт\_ на\_ го от\_ ца не\_ бес\_

све\_ те ти\_ хий, свя\_ ты\_ я сла\_ вы, бес\_ смерт\_ на\_ го от\_ ца не\_ бес\_

8

на го, И су се

на го, свя та го, свя та го бла жен на го И су се

на го, И су се

на го, свя та го, свя та го бла жен на го И су се

на го, И су се

на го, И су се

на го, И су се

12

Хри сте, при шед ше солн ца на за пад, при шед ше солн ца на за

Хри сте, при шед ше солн ца на за пад, при шед ше солн ца на за

Хри сте, при шед ше солн ца на за пад, при шед ше солн ца на за

Хри сте, при шед ше солн ца на за пад, при шед ше солн ца на за

Хри сте при шед ше солн ца на за пад,

Хри сте при шед ше солн ца на за пад,

Хри сте при шед ше солн ца на за пад,

Хри сте при шед ше солн ца на за пад,

16

пад, на за\_ пад, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_ ний, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_

пад, на за\_ пад, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_ ний, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_

пад, на за\_ пад, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_ ний, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_

16

пад, на за\_ пад, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_ ний, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_

на за\_ пад, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_ ний, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_

на за\_ пад, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_ ний, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_

на за\_ пад, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_ ний, ви\_ дев\_ ше свет ве\_ чер\_

21

\_ний, свет ве\_ чер\_ ний. По\_ ем от\_ ца и сы\_ на

\_ний, свет ве\_ чер\_ ний. По\_ ем от\_ ца и сы\_ на

\_ний, свет ве\_ чер\_ ний. По\_ ем от\_ ца и сы\_ на

21

свет ве\_ чер\_ ний, свет ве\_ чер\_ ний. По\_ ем от\_ ца и сы\_ на

свет ве\_ чер\_ ний, свет ве\_ чер\_ ний. По\_ ем от\_ ца и сы\_ на

свет ве\_ чер\_ ний, свет ве\_ чер\_ ний. По\_ ем от\_ ца и сы\_ на

свет ве\_ чер\_ ний, свет ве\_ чер\_ ний. По\_ ем от\_ ца и сы\_ на

25

по\_ ем от\_ ца и сы\_ на и свя\_ та\_ го ду\_ ха Бо\_ га.

25

\_на, по\_ ем от\_ ца и сы\_ на и свя\_ та\_ го ду\_ ха Бо\_ га.

29

До\_ сто\_ ин е\_ си, до\_ сто\_ ин е\_ си, до\_ сто\_ ин е\_ си во вся вре\_ ме\_ на

29

До\_ сто\_ ин е\_ си, до\_ сто\_ ин е\_ си, до\_ сто\_ ин е\_ си во вся вре\_ ме\_ на

34

пет бы\_ти гла\_сы, гла\_сы пре\_по\_доб\_ны\_ми, пет бы\_ти гла\_сы

34

пет бы\_ти гла\_сы, гла\_сы пре\_по\_доб\_ны\_ми, пет бы\_ти гла\_сы

пет бы\_ти гла\_сы

пет бы\_ти гла\_сы

37

пет бы\_ти гла\_сы, гла\_сы пре\_по\_доб\_ны\_ми

гла\_сы пре\_по\_доб\_ны\_ми, пет бы\_ти гла\_сы,

пет бы\_ти гла\_сы

37

пет бы\_ти гла\_сы, гла\_сы пре\_по\_доб\_ны\_ми,

гла\_сы пре\_по\_доб\_ны\_ми, пет бы\_ти гла\_сы

пет бы\_ти гла\_сы

гла\_сы пре\_по\_доб\_ны\_ми, пет бы\_ти гла\_сы



46

46 доб\_ ны\_ ми. Сы\_ не Бо\_ жий, Сы\_ не Бо\_ жий,

46

46 доб\_ ны\_ ми. Сы\_ не Бо\_ жий, Сы\_ не Бо\_ жий,

доб\_ ны\_ ми.

51

51 жи\_ вот да\_ йй все\_ му ми\_ ру, е\_ го же ра\_ ди весь мир

51

51 жи\_ вот да\_ йй все\_ му ми\_ ру, е\_ го же ра\_ ди весь мир сла\_ вит Тя,

е\_ го же ра\_ ди весь мир сла\_ вит Тя,



## ДИЛЕЦКИЙ НИКОЛАЙ ПАВЛОВИЧ (1630, КИЕВ — 1680, МОСКВА)

*Музыка есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческая ово к веселию, ово к печали или смешенне...*

*Н. Дилецкий*

Имя Н. Дилецкого связано с глубоким обновлением отечественной профессиональной музыки в XVII в., когда на смену углубленно сосредоточенному знаменному распеву пришло открыто эмоциональное звучание хорового многоголосия. Многовековая традиция одноголосного пения уступила место увлечению благозвучными гармониями хора. Разделение голосов на партии и дало название новому стилю — партесное пение. Первая крупная фигура среди мастеров партесного письма — Николай Дилецкий, композитор, ученый, музыкальный просветитель, хоровой регент (дирижер). В его судьбе осуществились живые связи русской, украинской и польской культур, питавшие расцвет партесного стиля.

Уроженец Киева, Дилецкий получил образование в Виленской иезуитской академии (ныне Вильнюс). Очевидно, там он до 1675 г. окончил гуманитарное отделение, поскольку писал о себе: "Наук свободных учащися". Впоследствии Дилецкий долгое время работал в России — в Москве, Смоленске (1677–1678), затем снова в Москве. По некоторым сведениям, музыкант служил хоровым регентом у "именитых людей" Строгановых, славившихся хорами "голосистых всепеваков". Человек передовых взглядов, Дилецкий принадлежал к кругу известных деятелей русской культуры XVII в. Среди его единомышленников — автор трактата "О пении божествен-

ном по чину музыкальских согласий" И. Коренев, утверждавший эстетику молодого партесного стиля, композитор В. Титов — создатель ярких и проникновенных хоровых полотен, литераторы Симеон Полоцкий и С. Медведев.

Хотя сведений о жизни Дилецкого сохранилось мало, но его музыкальные сочинения и ученые труды воссоздают облик мастера. Его кредо — утверждение идеи высокого профессионализма, сознание ответственности музыканта: "Много таких композиторов, которые сочиняют, не зная правил, пользуясь простым сообщением, но это не может быть совершенным, как и тогда, когда поучившийся риторике или этике пишет стихи... Ему же подобен и композитор, который творит, не изучив музыкальных правил. Едущий дорогой, не зная пути, когда встретятся две дороги, сомневается — тот ли его путь или другой, то же и с не изучившим правил композитором".

Мастер партесного письма впервые в истории отечественной музыки опирается не только на национальную традицию, но и на опыт западноевропейских музыкантов, ратует за расширение художественного кругозора: "Теперь и начинаю грамматику... в основу положив произведении многих искусных художников, творцов пения как православной церкви, так и римской, и многие латинские книги о музыке". Тем самым Дилецкий стремится воспитать в новых поколениях музыкантов чувство сопричастности общему пути развития европейской музыки. Используя многие достижения западноевропейской культуры, композитор остается верен русской традиции трактовки хора: все его сочине-

ния написаны для хора a cappella, что было обычным явлением в русской профессиональной музыке той поры. Число голосов в произведениях Дилецкого невелико: от четырех до восьми. Подобный состав используется во множестве партесных сочинений, в его основе — деление голосов на 4 партии: дискант, альт, тенор и бас, причем в хоре участвуют только мужские и детские голоса. Несмотря на такие ограничения, звуковая палитра партесной музыки многокрасочна и полнозвучна, особенно в концертах для хора. Эффект увлекательности достигается в них благодаря контрастам — противопоставлениям мощных реплик целого хора и прозрачных ансамблевых эпизодов, аккордового и полифонического изложения, четных и нечетных размеров, сменам тональных и ладовых красок. Дилецкий мастерски использовал этот арсенал для создания крупных сочинений, отмеченных продуманностью музыкальной драматургии и внутренним единством.

Среди произведений композитора выделяется монументальный и одновременно удивительно стройный "Воскресенский" канон. Это многочастное произведение пронизано праздничностью, лирической задушевностью, местами — заразительным весельем. Музыка напоена мелодичными песенными, кантовыми и народно-инструментальными оборотами. С помощью множества ладовых, тембровых и мелодических переключек между частями Дилецкий добился удивительной цельности большого хорового полотна. Из других произведений музыканта сегодня известны несколько циклов служб (литургий), партесные концерты "Вошел еси во церковь, Иже образу твоему,

Придите людие", причастный стих "Тело Христово примите, Херувимская", шуточный кант "Имя мое есть дышкант". Возможно, архивные разыскания еще расширят наши представления о творчестве Дилецкого, но уже сегодня ясно, что это крупный музыкально-общественный деятель и большой мастер хоровой музыки, в творчестве которого партесный стиль достиг зрелости.

Устремленность Дилецкого в будущее ощущается не только в его музыкальных поисках, но и в просветительской деятельности. Важнейшим ее итогом стало создание фундаментального труда "Идея грамматики мусикийской (Мусикийская грамматика)", над разными редакциями которого мастер трудился во второй половине 1670-х гг. Разносторонняя эрудиция музыканта, знание нескольких языков, знакомство с широким кругом отечественных и западноевропейских музыкальных образцов позволили Дилецкому создать трактат, не имеющий аналогов в отечественной музыкальной науке той эпохи. Долгое время этот труд являлся незаменимым сводом разнообразных теоретических сведений и практических рекомендаций для многих поколений русских композиторов. Со страниц старинной рукописи как будто смотрит на нас сквозь века ее автор, о котором проникновенно писал крупный ученый-медиевист В. Металлов: "...Нельзя не видеть сознания автором важности предпринятого им труда и ответственности за него пред земным и небесным судом, нельзя не видеть его искренней любви к своему делу и той отеческой любви, с какою автор убеждает читателя глубже вникать в суть дела и честно, свято продолжать это благое дело".

# ИЖЕ ОБРАЗУ ТВОЕМУ

Н. Дилецкий

1

C. \_\_\_\_\_

A. \_\_\_\_\_

T. И\_ же об\_ ра\_ зу тво\_ е\_ му, и\_ же об\_ ра\_ зу тво\_ е\_ му не

B. И\_ же об\_ ра\_ зу тво\_ е\_ му, и\_ же об\_ ра\_ зу тво\_ е\_ му не

6

Пре\_

по\_ кла\_ ня\_ ю\_ щие\_ ся, не по\_ кла\_ ня\_ ю\_ щие\_ ся,

по\_ кла\_ ня\_ ю\_ щие\_ ся, не по\_ кла\_ ня\_ ю\_ щие\_ ся,

12

\_чис\_ та\_ я, пре\_ чис\_ та\_ я, пре\_ чис\_ та\_ я вла\_ ды\_ чи\_ це, пре\_ чис\_ та\_ я вла\_

Пре\_ чис\_ та\_ я, пре\_ чис\_ та\_ я вла\_ ды\_ чи\_ це, пре\_ чис\_ та\_ я вла\_

Пре\_ чис\_ та\_ я вла\_ ды\_ чи\_ це, пре\_ чис\_ та\_ я вла\_

Пре\_ чис\_ та\_ я вла\_ ды\_ чи\_ це, пре\_ чис\_ та\_ я вла\_

17

ды\_ чи\_ це\_ ны\_ не да по\_ гиб\_ нут. Я\_ ко же без\_ дум\_ ный Не\_

ды\_ чи\_ це\_ ны\_ не да по\_ гиб\_ нут.

ды\_ чи\_ це\_ ны\_ не да по\_ гиб\_ нут. Я\_ ко

ды\_ чи\_ це\_ ны\_ не да по\_ гиб\_ нут.

22

\_сто\_ ри\_ е, Я\_ ко же бе\_ зум\_ ный Са\_ ве\_ ли\_

Я\_ ко же бе\_ зум\_ ный Са\_ ве\_ ли\_

же Я\_ ко же бе\_ зум\_ ны\_ я, я\_ ко же бе\_ зум\_ ный Са\_ ве\_ ли\_

Я\_ ко же бе\_ зум\_ ны\_ я Сер\_ ги\_ е, я\_ ко же бе\_ зум\_ ный Са\_ ве\_ ли\_

26

\_е, прок\_ лят бы\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди. Прок\_ лят бу\_ ди, прок\_

\_е, прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди. Прок\_ лят бу\_ ди, прок\_

\_е, прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди.

\_е, Ма\_ лен\_ ти\_ е прок\_ лят бу\_ ди, прок\_

32

\_лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди,  
 \_лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди,  
 прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди,  
 \_лят бу\_ ди, И\_ па\_ ти\_ е, Ки\_ ри\_ ли\_

38

прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди, и их у\_ че\_ ни\_ цы и  
 прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди, и их у\_ че\_ ни\_ цы и  
 прок\_ лят бу\_ ди, прок\_ лят бу\_ ди, и их у\_ че\_ ни\_ цы и  
 \_е и их у\_ че\_ ни\_ цы и

43

их у\_ че\_ ни\_ цы прок\_ лят бу\_  
 их у\_ че\_ ни\_ цы прок\_ лят бу\_  
 их у\_ че\_ ни\_ цы А\_ по\_ ли\_ на\_ ри\_ е  
 их у\_ че\_ ни\_ цы прок\_ лят бу\_



67

чис\_ та\_ я, и чем пре\_ чис\_ та\_ я об\_ раз твой, и чем пре\_ чис\_ та\_ я  
чис\_ та\_ я, и чем пре\_ чис\_ та\_ я об\_ раз твой, пре\_ чис\_ та\_ я  
я, и чем пре\_ чис\_ та\_ я, пре\_ чис\_ та\_ я об\_ раз

70

об\_ раз твой. Во день лют, во день лют из\_ ба\_ ви ти му\_  
об\_ раз твой. Во день лют, во день лют из\_ ба\_ ви ти му\_  
об\_ раз твой. Во день лют, во день лют из\_ ба\_ ви ти му\_  
Во день лют, во день лют из\_ ба\_ ви ти му\_

76

че\_ ни\_ я. Во день лют, во день лют из\_ ба\_ ви ти му\_  
че\_ ни\_ я. Во день лют, во день лют из\_ ба\_ ви ти му\_  
че\_ ни, я. Во день лют, во день лют из\_ ба\_ ви ти му\_  
че\_ ни\_ я. Во день лют, во день лют.

82

\_че\_ ни\_ я. Во день лют, во день лют из ба ви ти му\_

\_че\_ ни\_ я. Во день лют, во день лют из\_

\_че\_ ни\_ я. Во день лют, во день лют из ба ви\_

Во день лют, во день лют из ба ви ти му\_ че\_ ни\_

88

\_че\_ ни\_ я, из ба ви ти му\_ че\_ ни\_ я, из ба ви ти му\_

\_ба ви ти му\_ че\_ ни\_ я, из ба ви ти му\_ че\_ ни\_ я, из ба ви\_

\_ти, из ба ви ти, из\_

\_я, из ба ви ти му\_ че\_ ни\_ я, из ба ви ти му\_ че\_ ни\_

93

\_че\_ ния\_ я, из ба ви ти му\_ че\_ ни\_ я мо\_ лим\_ ти\_ ся.

\_ти му\_ че\_ ни\_ я, из ба ви ти му\_ че\_ ни\_ я мо\_ лим\_ ся.

\_ба ви ти, из ба ви ти мо\_ лим\_ ти\_ ся.

\_я, из ба ви ти му\_ че\_ ни\_ я, му\_ че\_ ни\_ я мо\_ лим\_ ся.

## ТИТОВ ВАСИЛИЙ ПОЛИКАРПОВИЧ (ок. 1650–1710)

*Музыка... украшает божественные слова благозвучием гармонии, веселит сердце, святым пением вносит в душу радость.*

*Иоанникий Корнев.  
Трактат "Музыка", 1671*

Перелом в отечественном искусстве XVII в., знаменующий приход Нового времени, затронул и музыку: во второй половине столетия на Руси становятся известны имена композиторов — мастеров партесного письма. Именно партесный стиль — многокрасочное, открыто эмоциональное хоровое пение на несколько голосов — открыл простор для становления авторской индивидуальности. Среди имен композиторов, которые история донесла до нас из XVII в. наряду с Николаем Дилецким, Василий Титов выделяется масштабом дарования и плодovitостью. Первое упоминание имени Титова встречается в 1678 г. при перечислении государевых певчих дьяков. Судя по архивным данным, певец вскоре занял в хоре ведущее положение — очевидно, благодаря не только вокальному, но и композиторскому дарованию. В 1686 или 1687 г. Титов сочинил музыку к "Стихотворной Псалтыри" Симеона Полоцкого. Экземпляр этой рукописи с посвящением композитор подарил правительнице царевне Софье:

*...Псалтырь вершами новоизданная  
Во славу Богу написанная:  
Нотами ново улепототвовася,  
Ей же Премудрой Царевне подася,  
От Василий диака певчегю,  
Титова, раба их всемирного...*

До 1698 г. Титов продолжал, служить певчим дьяком, затем был инспектором в московской ратуше и, вероятно, заведовал певческой школой. Предположить это позволяет документ 1704 г., гласящий: "Робят певчих, которые взяты у Титова, прикажите музыкантам учить на габоях и на прочих инструментах конечно с прилежанием и велите их кому в том надзирать непрестанно". По-видимому, речь идет об обучении малолетних певчих. Рукопись рубежа XVII–XVIII вв. называет Титова также "царственным мастером, что у Спаса в Нове" (т. е. в одном из соборов Московского Кремля) "верховым дьяком". О дальнейшей судьбе музыканта документальных сведений нет. Известно лишь, что перу Титова принадлежит праздничный хоровой Концерт в честь Полтавской победы над шведами (1709). Некоторые исследователи вслед за историком музыки Н. Финдейзенем относят дату смерти Титова предположительно к 1715 г.

Обширное творчество Титова охватывает различные жанры партесного пения. Опираясь на опыт старшего поколения мастеров партесного письма — Дилецкого, Давидовича, С. Пекалицкого, — Титов придает своим хоровым партитурам барочную пышность и сочность. Его музыка завоевывает широчайшее признание. Судить об этом можно по многочисленным спискам произведений Титова, сохранившимся во многих рукописных хранилищах.

Композитор создал более 200 крупных произведений, среди которых такие монументальные циклы, как службы (литургии), "Догматики", "Богородичны вос-

кресни", а также многочисленные партесные концерты (ок. 100). Точное число сочинений Титова установить трудно, поскольку в нотных рукописях XVII-XVIII вв. часто не указывалось имя автора. Музыкант использовал разнообразные исполнительские составы: от скромного трехголосного ансамбля кантового типа в "Стихотворной Псалтыри" до многоголосного хора, включающего 12, 16 и даже 24 голоса. Будучи опытным певчим, Титов глубоко постиг секреты выразительного, богатого нюансами хорового звучания. Хотя в его произведениях не участвуют инструменты, умелое использование возможностей хора создает сочную, многотембровую звуковую палитру. Красочность хорового письма особенно характерна для партесных концертов, в которых мощные возгласы хора со-

перничают с прозрачными ансамблями различных голосов, эффектно сопоставляются разные типы многоголосия, возникают контрасты ладов и размеров. Используя тексты религиозного характера, композитор сумел преодолеть их ограниченность и создать музыку искреннюю и полнокровную, обращенную к человеку. Примером тому служит концерт "Гды нам ныне", в аллегорической форме прославляющий победу русского оружия в Полтавской битве. Пронизанный ощущением светлого торжества, мастерски передающий настроение массового ликования, этот концерт запечатлел непосредственный отклик композитора на важнейшее событие его времени. Живая эмоциональность, теплая задушевность музыки Титова сохраняют силу воздействия на слушателя и в наши дни

# ГОТОВО СЕРДЦЕ МОЕ

В. Титов

1

C. Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё ё го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё,

A. Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё го\_ то\_ во,

T. Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, серд\_ це мо\_ ё, го\_ то\_ во, серд\_ це мо\_ ё го\_ то\_ во

B.

1

C. II го\_

A. II Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, го\_

T. II Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, серд\_ це мо\_ ё го\_

B. II Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, серд\_ це

7

серд\_ це мо\_ ё Бо\_ же Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё го\_ то\_ во

серд\_ це мо\_ ё Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, серд\_ це мо\_ ё

Бо\_ же Го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, го\_ то\_ во серд\_ це

7 то\_ во серд\_ це мо\_ ё Бо\_ же, го\_ то\_ во, го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё, го\_

то\_ во серд\_ це мо\_ ё Бо\_ же го\_ то\_ во, го\_ то\_ во

серд\_ це мо\_ ё, го\_ то\_ во Бо\_ же го\_ то\_ во, го\_ то\_ во серд\_ це

то\_ во, серд\_ це мо\_ ё го\_ то\_ во Бо\_ же, го\_ то\_ во серд\_ це мо\_ ё

мо\_ ё го\_ то\_ во, серд\_ це мо\_ ё Бо\_ же, го\_ то\_ во серд\_ це





27 16

во\_ ста\_ ни,  
во\_ ста\_ ни,  
\_ю и по\_ ю, во\_ спо\_ ю и по\_ ю, во сла\_ ве, во сла\_ ве мо\_ ей во\_

27 16

\_ю, во\_ спо\_ ю и по\_ ю, во\_ спо\_ ю и по\_ ю во сла\_ ве мо\_ ей, во\_ ста\_ ни,  
во\_ ста\_ ни,  
во\_ ста\_ ни,  
\_ю, во\_ спо\_ ю и по\_ ю, во сла\_ ве мо\_ ей, во\_

31

\_ни, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я,  
во\_ ста\_ ни, сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я,  
\_ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни сла\_

31

\_ни, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни сла\_ ва  
сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, сла\_ ва, сла\_ ва мо\_ я,  
во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, сла\_ ва, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, сла\_ ва,  
\_ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни сла\_ ва

34 IВ

мо\_ я

мо\_ я

ва мо\_ я, во\_ спо\_ ю и по\_ ю во сла\_ ве мо\_ ей, во\_ спо\_ ю и по\_

34 мо\_ я, IВ во\_ спо\_ ю и по\_ ю, и по\_ ю во\_ спо\_

мо\_ я

мо\_ я

мо\_ я во\_ спо\_ ю и по\_ ю, во сла\_ ве мо\_ ей, во\_ спо\_

сла\_ ва мо\_ я во\_ спо\_ ю и по\_ ю, во\_ спо\_

37

ю во сла\_ ве мо\_ ей во\_ спо\_ ю и по\_ ю, во сла\_ ве мо\_ ей во сла\_

37 ю и по\_ ю, во\_ спо\_ ю и по\_ ю, во\_ спо\_ ю и по\_ ю во

ю и по\_ ю, во сла\_ ве мо\_ ей, во\_ спо\_ ю и по\_ ю во сла\_ ве мо\_ ей, во сла\_

ю и по\_ ю во\_ спо\_ ю и по\_ ю, и по\_ ю во\_ спо\_ ю и по\_

40

во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я      во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_

во\_ ста\_ ни      во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_

\_ве во сла\_ ве мо\_ ей      во\_ ста\_ ни

40 сла\_ ве      во\_ ста\_      ни сла\_ ва мо\_ я      во\_ ста\_

во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я      во\_

во\_ ста\_ ни      во\_

\_ве, во сла\_ ве мо\_ ей во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я во

\_ю во сла\_ ве мо\_ ей во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я во\_

43

\_я во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_

\_я во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_

сла\_ ва мо\_ я во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_

43 \_ни сла\_ ва мо\_ я во\_ ста\_      ни сла\_ ва мо\_ я,      сла\_ ва мо\_

\_ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я,      во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я,      сла\_ ва мо\_

\_ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я,      во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я,      сла\_ ва мо\_

\_ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_ ни сла\_ ва мо\_ я, сла\_ ва мо\_

\_ста\_      ни сла\_ ва мо\_ я, во\_ ста\_      ни сла\_ ва мо\_ я, сла\_ ва мо\_

46 2

я во\_ ста\_ ни мпал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни мсал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_

я во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни, во\_

я во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

46 2 я во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

я во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни, во\_

я во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

я во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

я во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

49 ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни, псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_

гус\_ ли, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_

49 гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и

ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_

ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни, во\_ ста\_ ни, во\_

во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_ ста\_ ни псал\_ ти\_ рю и гус\_ ли, во\_



57

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти нотных систем (три верхних голоса и две нижних). В первом такте (57) все голоса начинают с ноты G4. В последующих тактах (58-59) мелодия развивается, с использованием различных ритмических фигур и динамических изменений. В конце фрагмента (59) мелодия завершается на ноте G4.

ста ни псал ти рю и гус ли, во ста ни, во ста ни ра

57

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти нотных систем. В первом такте (57) все голоса начинают с ноты G4. В последующих тактах (58-59) мелодия развивается, с использованием различных ритмических фигур и динамических изменений. В конце фрагмента (59) мелодия завершается на ноте G4.

ста ни псал ти рю и гус ли, во ста ни, во ста ни, во ста ни ра

ста ни псал ти рю и гус ли, во ста ни, во ста ни, во ста ни ра

ста ни псал ти рю и гус ли, во ста ни, во ста ни, во ста ни ра

ста ни псал ти рю и гус ли, во ста ни, во ста ни ра

60

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти нотных систем. В первом такте (60) все голоса начинают с ноты G4. В последующих тактах (61-62) мелодия развивается, с использованием различных ритмических фигур и динамических изменений. В конце фрагмента (62) мелодия завершается на ноте G4.

но, ис по вем ся, ис по вем ся, ис по вем ся те бе в лю дех

но, ис по вем ся, ис по вем ся те бе в лю дех, те бе в лю дех Гос по ди,

но. Ис по вем ся, ис по вем ся

60

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти нотных систем. В первом такте (60) все голоса начинают с ноты G4. В последующих тактах (61-62) мелодия развивается, с использованием различных ритмических фигур и динамических изменений. В конце фрагмента (62) мелодия завершается на ноте G4.

но, Ис по вем ся, ис по вем ся, ис по вем ся, ис по

но. Ис по вем ся ис по вем ся, ис по вем ся, ис по

но. Ис по вем ся те бе в лю дех,

но. Ис по вем ся, ис по

64

ис\_ по\_ вем\_ ся, ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе в лю\_ дех Гос\_ по\_

ис\_ по\_ вем\_ ся, ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе в лю\_ дех Гос\_ по\_

ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе в лю\_ дех Го\_ спо\_

64

ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе в лю\_ дех Гос\_ по\_

ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ в лю\_ дех Гос\_ по\_

ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе в лю\_ дех Гос\_ по\_

ис\_ по\_ вем\_ ся те\_ бе в лю\_ дех Гос\_ по\_

4

67

\_ди. во я\_ зы\_ цех

\_ди по\_ ю те\_ бе, по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех, по\_ ю те\_ бе,

\_ди во я\_ зы\_ цех

67

4

\_ди по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех

\_ди по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех

\_ди по\_ ю те\_ бе по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех, по\_ ю те\_ бе,

\_ди во я\_ зы\_ цех

\_ди во я\_ зы\_ цех, по\_ ю

70

во я\_ зы\_ цех во я\_ зы\_ цех по\_ ю те\_ бе  
 по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех во я\_ зы\_ цех  
 во я\_ зы\_ цех по\_ ю те\_ бе, по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех

70

во я\_ зы\_ цех по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех  
 во я\_ зы\_ цех во я\_ зы\_ цех по\_ ю те\_ бе  
 по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех по\_ ю те\_ бе, по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех  
 те\_ бе во я\_ зы\_ цех во я\_ зы\_ цех по\_ ю

74

по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я,  
 во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я  
 во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я

74

во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я  
 по\_ ю те\_ бе во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я,  
 во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я  
 во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я  
 те\_ бе во я\_ зы\_ цех ал\_ ли\_ лу\_ я, ал\_ ли\_ лу\_ я





# О ДИВНОЕ ЧУДО

В. Титов

1

C. I О див\_ное\_е чу\_до! О Див\_ное\_е чу\_до!

C. II О див\_ное\_е чу\_до!

A. I О див\_ное\_е чу\_до! О див\_ное\_е чу\_до!

A. II О див\_ное\_е чу\_до!

T. I О див\_ное\_е чу\_до! О див\_ное\_е чу\_до! Ис\_точ\_ник

T. II О див\_ное\_е чу\_до! Ис\_точ\_ник

Б. I О див\_ное\_е чу\_до! О див\_ное\_е чу\_до! Ис\_точ\_ник

Б. II О див\_ное\_е чу\_до!

6

жиз\_ни во гро\_бе по\_ла\_га\_ет\_ся, во гро\_бе по\_

жиз\_ни во гро\_бе по\_ла\_га\_ет\_ся, во гро\_бе по\_

жиз\_ни во гро\_бе по\_ла\_га\_ет\_ся, во гро\_бе по\_ла\_

11

О див\_ но\_ е чу\_ до, О див\_ но\_ е

О див\_ но\_ е чу\_ до,

11

О див\_ но\_ е чу\_ до, О див\_ но\_ е

О див\_ но\_ е чу\_ до,

11

\_ла\_ га\_ ет\_ ся, О див\_ но\_ е чу\_ до, О див\_ но\_ е

по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, О див\_ но\_ е чу\_ до

11

\_га\_ ет\_ ся, О див\_ но\_ е чу\_ до, О див\_ но\_ е

О див\_ но\_ е чу\_ до,

16

чу\_ до,

16

чу\_ до, ис\_ точ\_ ник жиз\_ ни во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, во

ис\_ точ\_ ник жиз\_ ни во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_

16

чу\_ до,

16

чу\_ до, ис\_ точ\_ ник жиз\_ ни во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, во

ис\_ точ\_ ник жиз\_ ни во гро\_ бе по\_ ла\_

21

21

гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся. О

21 \_ся, во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся. О

21

21

гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся. О

\_га\_ ет\_ ся, во гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся. О

26

О див\_ но\_ е чу\_ до, ис\_ точ\_ ник жиз\_ ни во

26 див\_ но\_ е чу\_ до, О див\_ но\_ е чу\_ до, ис\_ точ\_ ник жиз\_ ни во

26

О див\_ но\_ е чу\_ до,

26

О див\_ но\_ е чу\_ до, О див\_ но\_ е чу\_ до,

26

О див\_ но\_ е чу\_ до, ис\_ точ\_ ник жиз\_ ни во

див\_ но\_ е чу\_ до, О див\_ но\_ е чу\_ до,

31

гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_

31 гро\_ бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си

31

гро - бе по\_ ла\_ га\_ ет\_ ся, и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си

36

\_си гроб бы\_ ва\_ ет. и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си.

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си, и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си.

36

\_си гроб бы\_ ва\_ ет. и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си.

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си, и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си гроб

36

\_си гроб бы\_ ва\_ ет. и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си.

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си, и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си гроб

36

\_си гроб бы\_ ва\_ ет. и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си.

и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си, и лест\_ ви\_ ца к не\_ бе\_ си гроб

41

Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Геф\_ си\_ ма\_ ни\_ е,

41

Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Бо\_ го\_ ро\_ ди\_ чен свя\_

41

бы\_ ва\_ ет. Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Геф\_ си\_ ма\_ ни\_ е,

41

Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Бо\_ го\_ ро\_ ди\_ чен свя\_

41

бы\_ ва\_ ет. Ве\_ се\_ ли\_ ся,

46

Ве\_ се\_ ли\_ ся,

46

Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Геф\_ си\_ ма\_ ни\_ е, \_тый до\_ ме! Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Геф\_ си\_ ма\_ ни\_ е,

46

ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Бо\_ \_тый до\_ ме! Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Геф\_ си\_ ма\_ ни\_ е,

46

Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Бо\_ \_тый до\_ ме! Ве\_ се\_ ли\_ ся,

Ве\_ се\_ ли\_ ся, ве\_ се\_ ли\_ ся, Геф\_ си\_ ма\_ ни\_ е, Бо\_ го\_

51

во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, во\_ зо\_

во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_

51

во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, во\_ зо\_

\_го\_ ро\_ ди\_ чен свя\_ тый до\_ ме! во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_

51

во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, во\_ зо\_

\_го\_ ро\_ ди\_ чен свя\_ тый до\_ ме! во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_

51

во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, во\_ зо\_

\_ро\_ ди\_ чен свя\_ тый до\_ ме! во\_ зо\_ пи\_ ем, вер\_ ни\_

56

\_пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка:

и, Гав\_ ри\_ и\_ ла и\_ му\_ ще чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка:

56

\_пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка:

и, Гав\_ ри\_ и\_ ла и\_ му\_ ще чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка:

56

\_пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка: О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я,

и, Гав\_ ри\_ и\_ ла и\_ му\_ ще чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка: О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я,

56

\_пи\_ ем, вер\_ ни\_ и, чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка:

и, Гав\_ ри\_ и\_ ла и\_ му\_ ще чи\_ но\_ на\_ чаль\_ ни\_ ка:

61

ра\_ дуй\_ ся, ра\_ дуй\_ ся,

ра\_ дуй\_ ся, ра\_ дуй\_ ся,

ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся, с То\_ бо\_ ю Го\_

ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся, с То\_ бо\_ ю Го\_

ра\_ дуй\_ ся, ра\_ дуй\_ ся,

ра\_ дуй\_ ся, ра\_ дуй\_ ся,

ра\_ дуй\_ ся, ра\_ дуй\_ ся, с То\_ бо\_ ю Го\_

ра\_ дуй\_ ся, ра\_ дуй\_ ся,

65

О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся.

О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я,

сподь, ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся,

сподь, ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я,

ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся,

ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я,

сподь, ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я, ра\_ дуй\_ ся,

ра\_ дуй\_ ся, О\_ бра\_ до\_ ван\_ на\_ я,

69

О бра до ван на я, ра дуй ся, по да яй ми ро ви

ра дуй ся, с То бо ю Го сподь, по да яй

69

О бра до ван на я, ра дуй ся, по да яй ми ро ви

ра дуй ся, с То бо ю Го сподь, по да яй

69

О бра до ван на я, ра дуй ся, по да яй ми ро ви

ра дуй ся, с То бо ю Го сподь, по да яй

69

О бра до ван на я, ра дуй ся, по да яй ми ро ви

ра дуй ся, с То бо ю Го сподь, по да яй

73

по да яй ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

73

по да яй ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

73

по да яй ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

73

по да яй ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

73

ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.

ми ро ви То бо ю ве ли ю ми лость.



9

\_ю от от\_ ца без ма\_ те\_ ре,  
 \_ю за\_ ча\_ ла е\_ си сы\_ на Бо\_ жи\_ я, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре,  
 \_ю за\_ ча\_ ла е\_ си сы\_ на Бо\_ жи\_ я, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре,

9

\_ю от от\_ ца без ма\_ те\_ ре,  
 \_ю от от\_ ца без  
 \_ю от от\_ ца без  
 \_ю от от\_ ца без  
 \_ю за\_ ча\_ ла е\_ си сы\_ на Бо\_ жи\_ я от от\_ ца без

14

от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре пре\_  
 от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре пре\_  
 от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре пре\_  
 от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре пре\_

14

от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре пре\_  
 ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, без ма\_ те\_ ре пре\_  
 ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, без ма\_ те\_ ре пре\_  
 ма\_ те\_ ре, от от\_ ца без ма\_ те\_ ре, без ма\_ те\_ ре пре\_

19

\_жде всех су\_ щих, нас же ра\_ ди из те\_ бе без от\_ ца

19

\_жде всех су\_ щих нас же ра\_ ди из те\_ бе без от\_ ца

23

быв\_ ша, из те\_ бе без от\_ ца быв\_ ша. Пло\_ ти\_ ю ро\_ ди\_

23

быв\_ ша, из те\_ бе без от\_ ца быв\_ ша. Пло\_ ти\_ ю ро\_ ди\_





# О ЧУДЕСЕ НОВАГО

В. Титов

1

C. I

A. I

T. I

B. I

О, о чу\_де\_ се но\_ва\_ го, о чу\_де\_ се, о чу\_де\_

1

C. II

A. II

T. II

B. II

О, о чу\_де\_ се но\_ва\_ го, о чу\_де\_ се, о чу\_де\_

О, чу\_де\_ се о\_ва\_ го, о чу\_де\_ се но\_ва\_

6

Кто бо по\_зна, кто бо по\_зна ма\_

Кто бо по\_зна кто бо по\_зна ма\_

\_се но\_ва\_ го всех древ\_них чу\_дес, кто бо по\_зна кто бо по\_зна ма\_

Кто бо по\_зна кто бо ма\_

кто бо по\_зна

кто бо по\_зна

\_се но\_ва\_ го всех древ\_них чу\_ дес, кто бо по\_зна

\_го, но\_ва\_ го всех древ\_них чу\_ дес, кто бо по\_зна



22

тварь со\_ дер\_ жа\_ ща\_ го. Бо\_ жи\_ е\_ же\_ из\_ во\_ ле\_ ни\_ е\_ рожд\_ ше\_

22

тварь со\_ дер\_ жа\_ ща\_ го. Бо\_ жи\_ е\_ же\_ из\_ во\_ ле\_ ни\_ е\_ рожд\_ ше\_

27

Е\_ го\_ же\_ я\_ ко\_ мла\_ ден\_ ца\_ пре\_ чи\_ ста\_ я\_ тво\_ и\_ ма\_ ру\_ ка\_ ма\_ но\_ ся\_ ща\_ я,

27

е\_ го\_ же\_ я\_ ко\_ мла\_ ден\_ ца\_ пре\_ чи\_ ста\_ я\_ тво\_ и\_ ма\_ ру\_ ка\_ ма\_ но\_ ся\_ ща\_ я,

32

тво\_ и\_ ма ру\_ ка\_ ма но\_ ся\_ ща\_ я. К не\_ му и\_ му\_

32

тво\_ и\_ ма ру\_ ка\_ ма но\_ ся\_ ща\_ я. К не\_ му и\_ му\_  
 \_ся\_ ща\_ я и ма\_ тер не дерз\_ но\_ ве\_ ни\_ е к не\_ му и\_ му\_

37

\_ща\_ я, *p* о чту\_ щих Тя  
 \_ща\_ я, не пре\_ стай мо\_ ля\_ щи о чту\_ щих Тя не пре\_ стай мо\_

37

\_ща\_ я, *p* о чту\_ щих Тя  
 \_ща\_ я, не пре\_ стай мо\_ ля\_ щи о чту\_ щих Тя не пре\_ стай мо\_

\_ща\_ я, о чту\_ щих Тя

43

о чту\_ щих Тя, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_

\_ля\_ щие о чту\_ щих Тя, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_

о чту\_ щих Тя, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_

43

о чту\_ щих Тя, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_

\_ля\_ щие о чту\_ щих Тя, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_

о чту\_ щих Тя, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_

о чту\_ щих Тя, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_

48

\_сти, и спа\_ сти ду\_ ши на\_ ша.

\_сти, и спа\_ сти ду\_ ши на\_ ша.

сти, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти ду\_ ши на\_ ша.

сти, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти ду\_ ши на\_ ша.

сти, у\_ щед\_ ри\_ ти и спа\_ сти ду\_ ши на\_ ша.

# Содержание

От составителей . . . . .	3
<b>БОГОРОДИЧЕН, ГЛАС I . . . . .</b>	<b>6</b>
<i>Из Октоиха греческого роспева на 8 голосов «Господи воззвах» (1770), ред. И. Журавленко</i>	
<b>ПРОПОВЕДЬ ПРЕПОДОБНОМУ АВРАМИЮ. . . . .</b>	<b>11</b>
<i>для пятиголосного хора неизвестный автор XVII века</i>	
<b>РОЖДЕСТВЕНСКИЙ КОНЦЕРТ . . . . .</b>	<b>16</b>
<i>(из Ростова) ГИМ, Син. 977</i>	
<b>Виленская школа партесного пения второй половины XVII века . . . . .</b>	<b>20</b>
<b>СВЕТЕ ТИХИЙ . . . . .</b>	<b>23</b>
<i>на восемь голосов Фома Шеверовский (XVII в.)</i>	
<b>Дилецкий Николай Павлович (1630, Киев — 1680, Москва) . . . . .</b>	<b>31</b>
<b>ИЖЕ ОБРАЗУ ТВОЕМУ. . . . .</b>	<b>33</b>
<i>Н. Дилецкий</i>	
<b>Титов Василий Поликарпович (ок. 1650—1710) . . . . .</b>	<b>39</b>
<b>ГОТОВО СЕРДЦЕ МОЕ . . . . .</b>	<b>41</b>
<i>В. Титов</i>	
<b>О ДИВНОЕ ЧУДО. . . . .</b>	<b>54</b>
<i>В. Титов</i>	
<b>«ДОГМАТИК». . . . .</b>	<b>62</b>
<i>Богородичен, глас 3 В. Титов</i>	
<b>О ЧУДЕСЕ НОВАГО. . . . .</b>	<b>67</b>
<i>В. Титов</i>	