Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Старинная музыка

Научная статья
УДК 783
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-072-107
EDN GOYQFT

Отцы и дети партесной музыки: концерт Василия Титова в обработке середины XVIII века

Анна Валентиновна Булычева
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉alphise@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0002-1163-7344



Аннотация. В 2022 году Евгения Евгеньевна Гатовская опубликовала партитуры пятнадцати четырехголосных партесных концертов Василия Титова (ок. 1650–1709). По меньшей мере два из них в середине XVIII века были переложены для самого распространенного в то время состава — на двенадцать голосов. Переложение концерта «О, коликих благ окаянный себе лиших» сохранилось достаточно хорошо, чтобы реконструировать его партитуру. В ней представлен редкий вид двенадцатиголосия:

© Булычева А. В., 2026

для четырех хоров без альтов. Партитура сочинения, составленная по партиям из Синодального певческого собрания Государственного исторического музея (ед. хр. 46), впервые публикуется в приложении к настоящей статье. Сравнительный анализ двух версий концерта показал, что данное переложение представляет собой свободную обработку, в которой изменения затронули не только фактуру, но и тональность, ритмику, мелодическую фигурацию и пропорции формы. Более того, в текст были введены новые разделы, отсутствующие в оригинале. Изменения, внесенные в процессе обработки, показывают, в каком направлении эволюционировал в первой половине XVIII века партесный стиль, значительно русифицированный, впитавший некоторые черты традиционных видов русской духовной музыки.

Ключевые слова: русское барокко, партесное пение, Василий Титов, хоровая аранжировка, двенадцатиголосие, мензуральная ритмика.

Для цитирования: *Булычева А. В.* Отцы и дети партесной музыки: концерт Василия Титова в обработке середины XVIII века // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 72–107.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-072-107

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Early Music

Original article

Fathers and sons of partes music: A Concert by Vasily Titov in a mid-eighteenth-century arrangement

Anna V. Bulycheva
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation,
✉alphise@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0002-1163-7344

Abstract. In 2022, Evgeniya E. Gatovskaya published scores of fifteen four-voice partes concerts by Vasily Titov (c. 1650–1709). At least two of them were arranged in the mid-eighteenth century for the most widespread vocal scoring of the period: twelve voices. The arrangement of the concert *Oh, how many blessings the damned one deprived himself* has survived well enough to reconstruct its full score. It represents a rare type of twelve-voice scoring: for four choirs without altos. The score of the work, compiled from the partbooks of the Synodal Choral Collection of the State Historical Museum (Doc. 46), is published for the first time in the appendix to this article. Comparative analysis of the two versions of the concert revealed that this arrangement is a free adaptation, in which modifications affected not only texture but also key, rhythm, melodic

figuration, and formal proportions. Furthermore, the arrangement introduces new sections absent from the original. The alterations made during the arranging process demonstrate the direction in which the partes style evolved in the first half of the eighteenth century, becoming significantly Russified and absorbing certain features of traditional genres of Russian sacred music.

Keywords: Russian Baroque, partes singing, Vasily Titov, choral arrangement, twelve-voice scoring, mensural rhythm

For citation: Bulycheva A. V. (2026). Fathers and sons of partes music: A Concert by Vasily Titov in a mid-eighteenth-century arrangement. *Contemporary Musicology, 10*(3), 72–107. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-072-107

Введение

Эпоха барокко вошла в историю как время расцвета переложений и обработок вокальной и инструментальной музыки для самых разных исполнительских составов. В каждой стране практика аранжировки имела свои особенности. В католических и протестантских землях Германии широко применялось удвоение целых хоров инструментальными ансамблями. В 1629 году Иоганн Герман Шайн по случаю избрания городского совета создал *Lamentatio ecclesiae et consolatio Jehovae* для девяти или четырнадцати голосов. Реальное число партий варьировалось по желанию исполнителей. Как установил Стивен Роуз, они распределялись по хорам следующим образом:

> Хор 1 — пятиголосный хор, который то исполнялся певцами, то превращался в инструментальный ритурнель либо для струнных, либо для смешанного ансамбля, состоящего из скрипки, поперечной флейты, двух тромбонов и фагота;
> Хор 2 — четверо певцов-солистов, чьи партии могли удваиваться капеллой;
> Basso continuo [1, p. 260].

Тогда же, в первой половине XVII века, крупнейшим центром многохорной музыки стал Рим, где процветала практика создания исполнительских версий. Так, Флориан Бассани Грэмп обнаружил нотные материалы восьмиголосного антифона *Apparuit Deus Moysi* Антонио Марии Аббатини:

> …исходно двухорная композиция сохранилась в виде 19 партий, объединенных в четыре хора (САТБ[1], орган). В этой обработке третий хор удваивает первый (за исключением соло концертирующих голосов), в то время как четвертый хор удваивает второй (также только эпизоды *tutti*). В Риме XVII века такого рода «усиление» [в оригинале “amplification”. — *А. Б.*], похоже, было распространенным феноменом. Действительно, на удивление много римских произведений *seicento* было переложено, следуя этой модели: нотный материал сочинений, исходно предназначавшихся для одного, двух или трех «реальных» хоров (каждый из которых включал голоса САТБ и орган), позволяет исполнять их бóльшим числом ансамблей (вплоть до восьми) [2, p. 424].

В русской духовной музыке эпохи барокко удвоение голосов инструментами не применялось. Нет никаких сведений и о простом дублировании в партесном пении партий одного хора другим. Зато сохранилось множество вариантов

[1] САТБ (*итал.* SATB) — сопрано, альт, тенор, бас (традиционное обозначение четырехголосного смешанного хора или ансамбля).

одних и тех же сочинений для различного числа голосов, вплоть до 48 (на двенадцать хоров). Это явление берет начало в первые десятилетия существования стиля. Ирина Валерьевна Герасимова, публикуя две редакции концерта Федорита Чекаловского «Очисти мя, Спасе» — на четыре (1670-е годы) и на три (конец XVII века) голоса, — отметила: «Переложение на три голоса четырехголосного сочинения — явление не уникальное. Оно встречается в творчестве Н. Дилецкого» [3, с. 82].

На примере самого распространенного жанра — партесного концерта — ясно прослеживается закономерность: чем больше голосов, тем выше вероятность, что перед нами переложение. Таковы оба двенадцатихорных концерта, около половины образцов для четырех и шести хоров и лишь около трети треххорных произведений [4, с. 88]. На данном этапе изучения партесного репертуара можно предположить, что переложения для бóльшего состава довольно строго следуют оригиналу. Однако возможны и свободные обработки первоисточника.

Эта практика затронула наследие таких столпов музыки русского барокко, как Николай Дилецкий и Василий Титов. В середине XVIII века на двенадцать голосов был переложен четырехголосный концерт Дилецкого «Иже образу Твоему не поклоняющиеся»[2]. В это же время появились версии двух четырехголосных концертов Титова: «О, како беззаконное сонмище» и «О, коликих благ окаянный себе лиших». Первый дошел до нас в виде единственного комплекта партий, притом неполного (только восемь голосов)[3], второй сохранился гораздо лучше. В двенадцатиголосных сборниках оба записаны как анонимные[4].

[2] Государственный исторический музей. Синодальное певческое собрание. Ед. хр. 355. № 247; Институт рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского (ИР НБУВ). Ф. 306. Ед. хр. 41 (старый шифр: 41п / XVIII-14). № 147.

[3] Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 351. Ед. хр. 710/967, 717–723/974–980. № 79 (партии альта, тенора и баса первого хора, четыре партии второго хора, партия третьего баса).

[4] Ранее четырехголосная версия концерта «О, коликих благ» также упоминалась в научной литературе как анонимное сочинение. См. Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII — первой половины XVIII века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2022. Т. 1. С. 36.

Благодаря тому, что четырехголосные партитуры недавно были опубликованы Евгенией Евгеньевной Гатовской[5], можно не только атрибутировать Титову оба двенадцатиголосных сочинения, но и сравнить четырехголосную версию концерта «О, коликих благ» с переложением неизвестного автора, выполненным семь десятилетий спустя.

Проблема первоисточника

Концерт «О, коликих благ» для двух теноров и двух басов появляется в певческих собраниях начиная с 1682–1690 годов[6]. Он написан на слова славника, исполняемого в неделю о блудном сыне[7]. Сочинение сохранилось в четырнадцати рукописных копиях, создававшихся на протяжении целого столетия — с 1682 по 1786 год[8]. За это время нотный текст не мог не претерпеть значительных изменений. По наблюдениям И. В. Герасимовой, «около середины XVIII века происходит смена репертуара в четырехголосных партиях: рукописи данного времени обнаруживают новые концерты и иные редакции популярных произведений Н. Дилецкого и В. Титова» [5, с. 66]. Е. Е. Гатовская, публикуя концерты, эти изменения не учитывала и не прослеживала историю нотного текста: «Редакция вербального и нотного текста концертов Василия Титова основана на изучении особенностей всех рукописных источников, выполнена без специальных комментариев»[9]. В то же время исследователь констатирует, что сочинения иногда «воспроизводятся с мелодическими и тональными изменениями, сокращениями»[10]. Поэтому пока невозможно даже предположить, с какой редакцией четырехголосного концерта Титова — авторской или уже подвергшейся некой переработке — имел дело создатель двенадцатиголосного переложения.

---

[5] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII — первой половины XVIII века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2022. Т. 2. С. 63–78.

[6] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 40.

[7] Подробнее о словесном тексте концерта см.: Там же. С. 48–49.

[8] Там же. С. 31.

[9] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 2. С. 10

[10] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 47.

Особенности многохорной обработки

В партесном пении середины XVIII века двенадцатиголосный состав был наиболее распространенным. Обработка концерта «О, коликих благ» (партитуру см. в приложении к статье) сохранилась в трех списках. Наиболее полный из них (без партии первого дисканта) входит в коллекцию Государственного исторического музея[11]. Рукопись датируется концом 1750-х годов и ведет свое происхождение из московского Новоспасского монастыря. Сочинение записано в конце сборника, рядом с другими покаянными концертами — «Век мой скончавается» и «Оле, окаянная душе». Менее полная копия (без партий третьего дисканта и четвертого тенора), также относящаяся к середине столетия, находится в собрании Национальной библиотеки Украины[12]. Пять партий из рукописного комплекта того же периода хранятся в Санкт-Петербурге[13]. Таким образом, версия для двенадцати голосов была выполнена не позднее 1750-х годов и получила известность в крупнейших певческих центрах страны.

Для небольших певческих коллективов данная редакция не представляла интереса, поскольку она предназначалась для редкого состава, в котором двенадцать голосов делятся не на три четырехголосных (САТБ), а на четыре трехголосных хора без альтов (СТБ). В настоящее время выявлено уже 27 партесных сочинений с таким типом хоровой фактуры — 26 концертов и один причастный стих. Из них шестнадцать возникли как переработки двенадцатиголосных произведений для традиционного треххорного состава. Другие одиннадцать, в том числе концерт «О, коликих благ», сохранились только в четыреххорных версиях.

В *Таблице 1* перечислены все сочинения на двенадцать голосов без альтов — как авторские, так и анонимные, приведены их номера в трех вышеупомянутых сборниках. Курсивом выделены названия концертов, не имеющих редакций для обычного треххорного состава. Звездочкой отмечены те, которые встречаются только в указанной украинской рукописи.

[11] Синодальное певческое собрание. Ед. хр. 46. № 92.

[12] ИР НБУВ. Шифр 118/114С.

[13] Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 846 (партия первого тенора) и ОР РНБ. Ф. 1160. Q. 55–58 (партии теноров и басов третьего и четвертого хоров).

Таблица 1. Концерты для четырех трехголосных хоров без альтов в рукописях

Концерты	Москва	Киев	Петербург
Титов. «Благословен Господь Бог мой»	–	2	–
Титов. «Бог нам прибежище и сила»	58	24	–
Титов. «Богоотец убо Давид»	7	3	–
«Божественный гром»	–	10*	–
«Век мой скочавается»	93	27	58
«Веселися, Ижерская земле»	80	6	44
«Взыде Бог в воскликновении» (причастный стих)	–	18	–
Завадовский. *«Господь взыде на небеса»*	11	4	–
«Господь сил с нами»	79	21	
Титов / Герасим (Завадовский). «Днесь ад рыдает»	6	5	–
Титов. «Днесь Боговместимая церковь»	20	17	–
«Днесь Владыка твари»	15	9	–
«Кто ны разлучит»	39	8	–
«Милость и суд»	–	33*	–
«Небеса поведают»	–	–	–
Титов. *«О, коликих благ»*	92	22	54
«Око сердца моего»	94	28	55
«Оле, окаянная душе»	95	29	–
«Паки Иродиа бесится»	–	20	–
«Приди, Святый Душе»	–	19*	–
«Приидите, возрадуемся Господеви»	83	23	–
«Поем Господеви»	38	26	–
Титов. «Родился еси»	–	34	–
Титов. «Совет превечный»	81	7	–
«Человече Божий»	–	31	–
Иван Смольников. «Что воздам Господеви о всех»	–	32	–
«Что Тебе принесем, Христе»	–	30*	–

Как видно, в двух источниках из трех богато представлены концерты для данного состава; лишь один — «Небеса поведают» — в них не вошел. Киевский сборник включает 26 подобных сочинений, четыре из которых уникальны. Поскольку в других партесных рукописях киевской традиции концерты для хора без партий альтов также встречаются довольно часто, можно заключить, что этот тип фактуры имеет украинское происхождение.

В концерте «О, коликих благ» система ключей во всех хорах идентична: скрипичный, теноровый, басовый. Исключение составляет партия четвертого дисканта, нотированная в сопрановом ключе. Функционально первый и второй хоры выступают как солирующие, третий и четвертый — рипиенисты, занятые в *tutti*, но третий бас участвует в ансамблевых эпизодах. Изменилась тональность. Изначально сочинение Титова написано в *g-moll* с одним бемолем при ключе, двенадцатиголосная обработка транспонирована в *a-moll*. Это типичная для середины XVIII века транспозиция из бемольных тональностей на тон вверх ради избавления от ключевых знаков (см. [6, с. 232]).

При переложении партесных сочинений для бóльшего состава масштабы их, как правило, разрастались. Это обусловлено, во-первых, расширением имитационных разделов при увеличении числа голосов, во-вторых, введением перекличек ансамблей и *tutti*. В созданной неизвестным автором версии концерта Титова «О, коликих благ» общее число тактов увеличилось со 109 до 130. При этом третий из шести разделов композиции был сокращен, а пятый остался без изменений (см. *Таблицу 2*).

Таблица 2. Продолжительность разделов концерта «О, коликих благ» (в тактах)

Раздел концерта	**Оригинал**	**Обработка**
	Количество тактов	
О, коликих благ окаянный себе лиших	18 (1–18)	21 (1–21)
О, какова Царствия	14 (19–32)	24 (22–45)
Богатство изнурив	18 (33–50)	13 (46–58)
Увы мне	22 (51–72)	23 (59–81)
Темже прежде конца	11 (73–83)	11 (82–92)
Яко блуднаго	26 (84–109)	38 (93–130)

Каким образом автор переложения трактовал полифонические эпизоды? В тактах 10–13 четырехголосного концерта находится «каноническая секвенция с удвоением риспосты (удвоение второго звена)»[14]: первый тенор имитирует в квинту мелодическую линию первого баса, второй тенор удваивает партию первого терцией ниже. Второй бас движется по основным тонам трезвучий, не принимая участия в имитациях. В новой редакции каноническая секвенция фактически исчезла. Материал пропосты стал ритмической основой для партий первого и четвертого хоров. Второй дискант в такте 11 с опозданием вступает с неким подобием риспосты, тогда как остальные пять партий осуществляют мощную гармоническую поддержку.

В тактах 75–80, по определению Гатовской, Титовым «используется одна[15] двойная каноническая секвенция»[16]. Второй тенор и второй бас имитируют в унисон партии первых голосов. Сходный прием встречается в четырехголосных эпизодах его же восьмиголосных концертов:

> В четырехголосии прием антифонного изложения может быть реализован в рамках мужского хора, в двойных бесконечных канонах, как в начале концерта «Радуйтеся, праведнии» (тт. 1–5) или в концерте «Готово сердце мое» [тт. 15–18. — *А. Б.*] [7, с. 20].

В переложении эта каноническая секвенция сохранена (такты 84–89). Более того, в данном эпизоде раскрывается потенциальная двухорность («антифонность») сочинения: в секвенции заняты первый и второй хоры. Басовые партии следуют оригиналу, а теноровые послужили основой для партий дискантов и теноров, за счет чего секвенция стала тройной[17]. Партии третьего и четвертого хоров обеспечивают гармоническую поддержку, как и свойственно рипиенистам, то есть «наполняющим» голосам.

Наряду с этим в тактах 85–88 четырехголосного концерта находится двухголосный бесконечный канон[18], который в редакции начинается с такта 95. Во всем концерте есть лишь один краткий эпизод (такты 90–92), где каждый из четырех хоров самостоятелен и движется в собственном ритме.

---

[14] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 259.

[15] Единственная во всех концертах, рассмотренных в диссертации Гатовской.

[16] Там же. С. 117.

[17] Подобным образом, с избеганием двухголосной фактуры, переложены начальные такты (такты 1–9): если в оригинале концерт открывается диалогом двух дуэтов, то в переложении — диалогом двух трехголосных ансамблей.

[18] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 259.

Ни один из полифонических эпизодов по сравнению с оригиналом не расширен, а роль имитационной техники в разросшемся концерте даже несколько снизилась. Быть может, масштабы композиции увеличились за счет введения контрастов *tutti* и соло? Эпизоды *tutti* в общей сложности занимают 61 такт – почти половину концерта. Рассмотрим, в каких случаях они появляются и как влияют на продолжительность сочинения.

Фактура, тематизм, метроритмическая организация

Вводя двенадцатиголосную фактуру в первом такте, автор переложения следовал музыкальным вкусам своей эпохи. Если для Титова было естественно начать концерт двухголосно (как он поступил в знаменитом «Рцы нам ныне»), то его детям и внукам привычнее было открывать партесное сочинение *tutti*. Повторения экспрессивного восклицания «О!» в дальнейшем также вызывают вступление полного состава. Как уже было показано, *tutti* оформлены имитационные разделы, дополненные аккордами третьего и четвертого хоров. До двенадцати голосов расширена и фактура всех аккордовых эпизодов четырехголосной версии. При выполнении этой процедуры раздел «Богатство изнурив», целиком написанный Титовым в аккордовой фактуре, был сочтен однообразным и сокращен почти в полтора раза.

В перечисленных случаях появление *tutti* не увеличило продолжительности концерта. Лишь в тактах 62–64 введено восклицание всего хора: «Увы мне!» И только в заключительном разделе автор обработки повторил двенадцатиголосно материал, сперва изложенный ансамблем. Таким образом, такты 84–95 оригинала (на словах «яко блуднаго прими мя сына») превратились в контрастное сопоставление ансамблевого (такты 93–100) и туттийного эпизодов (такты 101–107). Затем эти слова были повторены в тактах 108–120 с сохранением того же контраста между малым составом и полным хором. Музыка этого последнего фрагмента была сочинена заново, за исключением тактов 111–114, основанных на материале тактов 96–99 четырехголосной версии. Таким образом, только в финальной части концерта включение *tutti* способствует расширению формы, а сам этот раздел становится наиболее весомым из всех шести.

В первых двух разделах концерта продолжительность музыки увеличивается благодаря иному приему — введению контрастных ансамблей. Если Титов располагал лишь двумя тенорами и двумя басами, то его неизвестный последователь

использовал в подобных эпизодах также дискантов первых двух хоров и бас третьего. Это дало возможность сопоставлять контрастные по тембру группы. Такты 15–18 оригинала развернуты в квартет двух дискантов и двух басов (такты 15–22). Такты 33–45 обработки представляют собой новый, отсутствующий у Титова фрагмент, в котором трио дискантов и баса чередуется с трио басов.

В двенадцатиголосной версии значительно изменился тематизм концерта. Титов экономно применяет мелодическую фигурацию, порождающую внутрислоговые распевы, — его последователь обильно украшает ими все партии. Особенно цветисто распеты восклицания «О!». Однако в последних пяти тактах обработки применен противоположный прием. В первоисточнике здесь тенорам поручен мелизматический распев. В новой редакции эта линия передана дискантам, а тенорам оставлены лишь некоторые ее фрагменты. У дискантов каждая нота распева подтекстована по принципу тропа второго вида — так называемого мелогенного (или *prosula*).

Значительные изменения претерпела ритмика. Партесная музыка не знала тактовых черт — она написана не в тактовой, а в мензуральной системе. Валентина Николаевна Холопова считала ритмику партесной музыки тактовой, правда, с оговоркой:

> Можно указать на еще одну раннюю тактовую форму — *тактометрическую систему без фиксированных тактовых черт* [курсив автора. — *А. Б.*]. Эта форма была присуща, в частности, русскому канту и хоровому концерту барокко. Внешней примечательной чертой было то, что тактовый размер указывался при ключе, но тактовая черта при записи отдельных вокальных партий не выставлялась. При позднейших сведениях голосов в партитуру оказывалось, что тактовая черта часто не несла своей метрически-акцентной функции, а была лишь разделительным знаком» [8, с. 15–16].

Тем не менее остаются сомнения: можно ли считать эту систему именно ранней тактовой, а не мензуральной, если «разделительный знак» в ней отсутствует, равно как и метрические акценты?

В публикациях XX века сложилась традиция проставлять в партесных сочинениях обычные тактовые черты (пунктирные и укороченные варианты не применялись). Подобная практика в современных изданиях музыки русского барокко формирует представление о ее ритмике как тактовой. В творчестве Титова и Дилецкого, испытавших сильное влияние современной им западной музыки, почти ничего такому толкованию не противоречит. Правда, расстановка словесных

ударений иногда озадачивает и даже заставляет изменять подтекстовку. Но ведь в мензуральной ритмике нет сильных и слабых долей. Если не подчеркивать в исполнении метрические акценты, проблемы несовпадения ударений можно избежать, не меняя слогового распределения.

Но как бы естественно ни укладывалась музыка Титова в такты, в ней можно заметить некоторые нетипичные для такой организации особенности. Если соотнести между собой такты 56 и 59, а также такты 66 и 69 четырехголосной версии «О, коликих благ», окажется, что подобные по тематизму построения начинаются то с первой, то с третьей четверти условных тактов. Это не нарушает регулярности мензуральной ритмики, но входит в противоречие с тактовой. В заключительном кадансе двенадцатиголосной обработки концерта «О, коликих благ» тоническое трезвучие смещено на третью четверть такта. Интересно, что эта вольность автора переложения не выходит за пределы допустимого и для самого Титова: в его восьмиголосном концерте «Радуйтеся Богу, Помощнику нашему» заключительный тонический аккорд приходится на то же время. Подобным образом завершается и концерт Герасима (Завадовского) «Днесь Владыка твари», а его же «Молитву пролию Господеви» насчитывает 68,5 тактов.

К середине XVIII века усилиями нескольких поколений певчих, хорошо знакомых с монодийными распевами и их гармонизациями, мензуральная ритмика партесной музыки эволюционировала отнюдь не в сторону тактовой. Напротив, в нее стали проникать элементы нерегулярной ритмики русской монодии. Это в полной мере демонстрирует обработка концерта «О, коликих благ». Чем дальше ее анонимный автор продвигается вперед, тем чаще удаляется от размеренности оригинала. В такте 29 словесные ударения смещаются на вторую и четвертую четверти. Во вновь сочиненном эпизоде второго раздела («О, какова Царствия») обращают на себя внимание пересекающие тактовую черту внутрислоговые распевы в тактах 39–40 и 44–45, вносящие элемент нерегулярности. Раздел «Богатство изнурив» у Титова начинается со второй четверти такта, в новой версии — с третьей, что приводит к смещению ударений на слабое время в тактах 45–46. В такте 63 слово «увы» в половине партий подтекстовано так, как это было бы естественно в монодии. Наконец, в тактах 85–89 партии третьего и четвертого хоров изложены вообще без учета регулярной ритмической пульсации, причем фраза «возопий Христу Богу» при повторении смещена на четверть «вправо».

Выводы

Анонимное переложение концерта Василия Титова «О, коликих благ» оказалось свободной обработкой с введением новых, отсутствующих в оригинале эпизодов. Партитура показывает, насколько между 1680-ми и 1750-ми годами изменились эстетические предпочтения в области партесного пения, сильно обрусевшего за это время. Изменения коснулись всех сторон музыкального языка. Поздняя двенадцатиголосная версия стилистически неоднородна и даже внутренне конфликтна. В ней налицо архаизирующие тенденции середины XVIII века: отказ от знаков при ключе, влияние нерегулярной ритмики, повышение роли мелодического орнамента на фоне снижения значимости имитационной техники. Этот факт лишний раз подтверждает необходимость текстологических исследований, тщательного разграничения прижизненных и посмертных рукописных копий партесных сочинений: восстанавливая историю нотного текста, можно проследить за ходом эволюции стиля барокко в русской музыке.

Приложение

Публикуемая партитура составлена по партиям из Синодального певческого собрания. Партия первого дисканта реконструирована, по возможности, на основе партии первого тенора четырехголосной редакции. Все знаки альтерации при нотах — редакторские. Знаки, присутствующие в рукописи, помещены над нотной строкой.

Т. 12, д. 1–2 — повторяющаяся нота в партии второго тенора не слигована; возможно, она должна артикулироваться заново.

Т. 16, д. 3 — т. 18, д. 2 — пропуск в партии третьего баса (вероятно, предполагалась пауза).

Т. 50 — в партии третьего баса фрагмент записан неясно, помещенная в скобках нота пропущена.

Т. 56, д. 1–2 — партия второго дисканта записана ступенью выше (восьмые h^1–c^2–d^2–e^2).

Т. 86, д. 1 — нота третьего баса записана неясно, между *e* и *f*.

Т. 86, д. 2 — в партии второго тенора записаны восьмые d^1–d^1.

Т. 90–92 — партия второго баса подтекстована: «возопий Христу Богу, Богу».

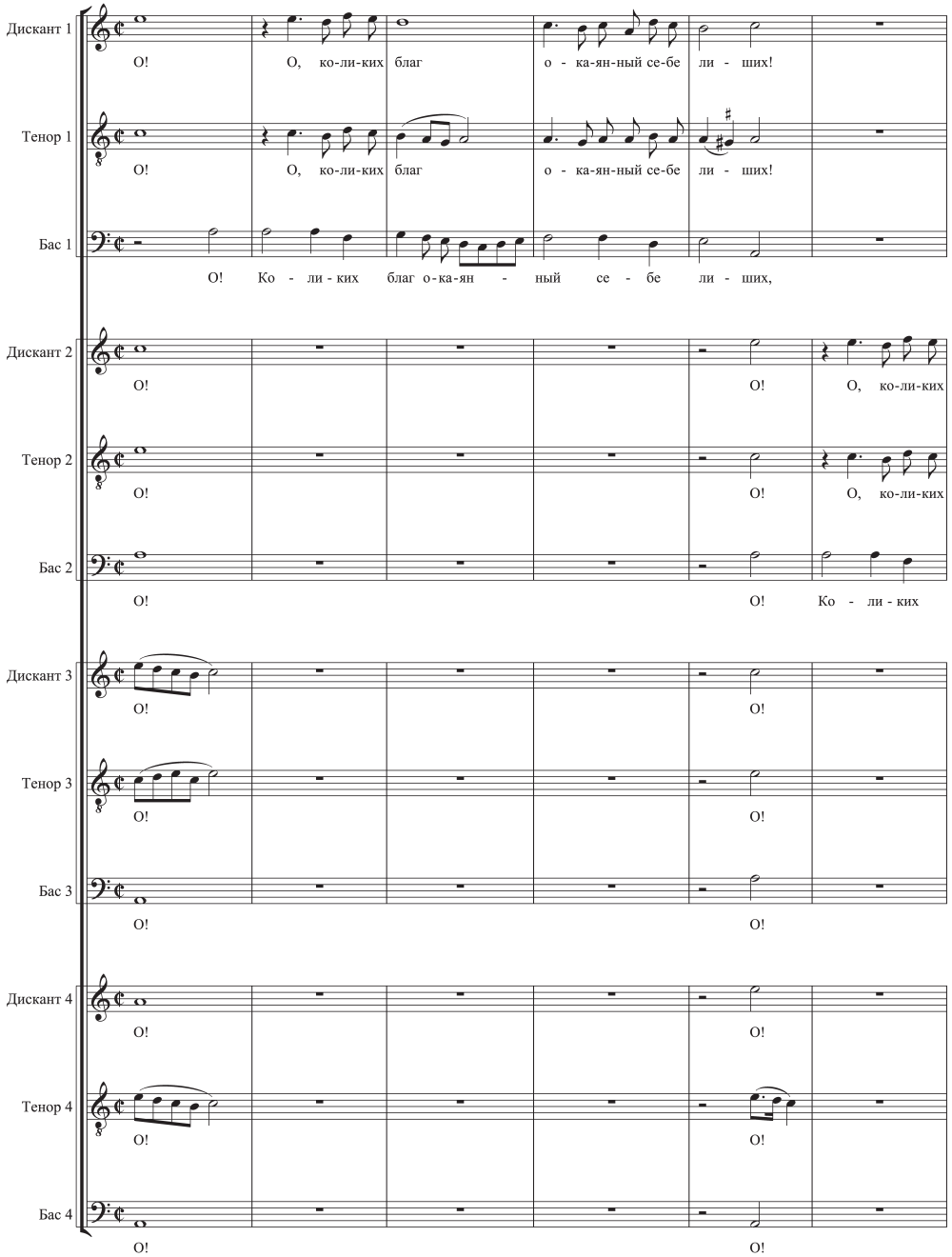
Т. 104–106 — партия третьего тенора подтекстована: «блуднаго, Христе Боже».

Т. 126–130 — партия четвертого тенора записана без слов.

Т. 128, д. 2 — модальный диез в партии второго дисканта служит единственным указанием на минорное, а не мажорное трезвучие.

О, КОЛИКИХ БЛАГ ОКАЯННЫЙ СЕБЕ ЛИШИХ

Василий ТИТОВ,
переложение неизвестного автора




2
7
Д1
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Т1
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Б1
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Д2
благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О, ко-ли-ких
Т2
благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Б2
благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших, О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Д3
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Т3
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Б3
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Д4
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Т4
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Б4
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,


12
Д1 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О-ка-ян-ный, ко-ли-ких
Т1 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б1 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О-ка-ян-ный, ко-ли-ких
Д2 благ, ко-ли-ких благ, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, ко-ли-ких
Т2 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б2 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Д3 благ о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Т3 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б3 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О-ка-ян-ный,
Д4 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Т4 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б4 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
17
Д1 благ се-бе ли-ших, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б1 благ се-бе ли-ших, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Д2 благ се-бе ли-ших, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б3 о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!


4
22
Д1
О!
О!
Т1
О!
О!
Ка-ко-ва Царст-ви - я, ка-ко-ва Царст-ви-я, Царст-ви - я от-па -
Б1
О!
Ка - ко-ва Царст - ви - я от - па -
Д2
О!
О!
Т2
О!
О!
Ка-ко-ва Царст-ви - я, ка-ко-ва Царст-ви-я, Царст-ви - я от - па-
Б2
О!
Д3
О!
О!
Т3
О!
О!
Б3
О!
Ка - ко-ва Царст - ви - я от - па -
Д4
О!
О!
Т4
О!
О!
Б4
О!


5
28
Д1
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ка-ко-ва Царст-ви-я от - па-
Т1
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б1
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Д2
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ка-ко-ва Царст-ви-я от - па-
Т2
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б2
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ка - ко - ка Царст - ви - я от-па-
Д3
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Т3
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б3
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Д4
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Т4
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б4
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!


6
34
Д1
дох страст - ный аз! О, ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-
Т1
Б1
О, ко-ли-ких благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Д2
дох страст - ный аз! О, ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-
Т2
Б2
дох страст - ный аз! О, ко-ли-ких благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ко-ли - ких благ се-бе ли-
Б3
О, ко-ли-ких благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших!


40
Д1
- ших! О, ка-ко-ва Царст-ви - я, Царст-ви - я от-па-дох, Царст - ви - я от-па-дох страст-ный
Т1
Б1
Д2
- ших! О, ка-ко-ва Царст-ви - я, Царст-ви - я от-па-дох, Царст - ви - я от-па-дох страст -
Т2
Б2
- ших! О, ка-ко-ва Царст - ви - я от-па-дох, Царст - ви - я от-па-дох страст-ный
Б3


7
45
Д1
аз! Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т1
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б1
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Д2
ный аз! Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т2
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б2
аз! Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Д3
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т3
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б3
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Д4
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т4
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б4
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -


8
51
Д1
Т1
Б1
Д2
Т2
Б2
Д3
Т3
Б3
Д4
Т4
Б4
по - ведь пре-сту - пих, е-же при - ях, за - - по - ведь пре - - - сту -


58
Д1
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Т1
пих. У - вы, у - вы мне, у-вы мне, у-вы мне, у - вы мне, у - вы мне!
Б1
пих. У - вы мне, у - вы мне,
Д2
пих. у - вы мне, у - вы мне,
Т2
пих. у-вы мне, у-вы мне, у - вы мне, у - вы мне!
Б2
пих. У - - вы мне, у-вы мне, у-вы мне, у - вы мне, у - вы мне!
Д3
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Т3
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Б3
пих. У - вы мне, у - вы мне,
Д4
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Т4
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Б4
пих. У - вы мне, у - вы мне!
65
Д1
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши-
Б1
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши-
Д2
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши -
Б3
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши-


10
71
Д1
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Т1
У - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы
Б1
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Д2
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Т2
У - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы
Б2
У - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы
Д3
У - вы мне, у - вы мне!
Т3
У - вы мне, у - вы мне!
Б3
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Д4
У - вы мне, у - вы мне!
Т4
У - вы мне, у - вы мне!
Б4
У - вы мне, у - вы мне!


11
78
Д1
Т1
Б1
Д2
Т2
Б2
Д3
Т3
Б3
Д4
Т4
Б4
мне, ог-ню веч-но-му прот-че-е о-су-ди-ши-ся. Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
мне, ог-ню веч-но-му прот-че-е о-су-ди-ши-ся. Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-


12
84
Д1
ту Бо - гу, 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
Т1
ту Бо - гу, 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
Б1
ту Бо - гу, 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
Д2
ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-
Т2
ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-
Б2
ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-
Д3
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Т3
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Б3
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Д4
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Т4
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Б4
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту


89
Д1
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Т1
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Б1
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Д2
пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу:
Т2
пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту, Хрис-ту Бо - гу:
Б2
пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту, Хрис-ту Бо - гу:
Д3
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис - ту Бо - - - гу:
Т3
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис - ту Бо - - - гу:
Б3
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис - ту Бо - - - гу:
Д4
Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Т4
Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Б4
Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
93
Д1
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд-на-го сы - на
Б1
я - ко блуд - на - го при - ми - - мя, я - ко блуд-на-го сы - на
Д2
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд-на-го сы - на
Б2
я - ко блуд - на - го при - ми - - мя, я - ко блуд-на-го сы - на


14
100
Д1
при-ми мя, Бо - же, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при - ми мя, я-ко блуд - на -
Т1
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б1
при-ми мя, Бо - же, при - ми мя, я - ко блуд - на -
Д2
при-ми мя, Бо - же, при-ми мя, при-ми мя, при - ми мя, я-ко блуд - на -
Т2
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б2
при-ми мя, Бо - же, при - ми мя, я - ко блуд - на -
Д3
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Т3
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б3
при - ми мя, я - ко блуд - на -
Д4
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Т4
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б4
при - ми мя, я - ко блуд - на -


15
106
Д1
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Т1
-го, Бо - же,
Б1
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Д2
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Т2
-го, Бо - же,
Б2
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Д3
-го, Бо - же,
Т3
-го, Бо - же,
Б3
-го, Бо - же,
Д4
-го, Бо - же,
Т4
-го, Бо - же,
Б4
-го, Бо - же,


16
114
Д1
Т1
Б1
Д2
Т2
Б2
Д3
Т3
Б3
Д4
Т4
Б4
я - ко блуд-на - го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,


17
121
Д1
я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми-луй мя, по-
Т1
и по - ми -
Б1
я - ко блуд - на - го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми -
Д2
я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми-луй мя, по-
Т2
и по - ми -
Б2
я - ко блуд - на - го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми -
Д3
и по - ми -
Т3
и по - ми -
Б3
и по - ми -
Д4
и по - ми -
Т4
и по - ми -
Б4
и по - ми -


18
127
Д1
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.
Т1
луй мя.
Б1
луй мя.
Д2
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.
Т2
луй мя.
Б2
луй мя.
Д3
луй мя.
Т3
луй мя.
Б3
луй мя.
Д4
луй мя.
Т4
луй мя.
Б4
луй мя.

Список литературы

1. *Rose S.* Schein's Occasional Music and the Social Order in 1620s Leipzig // Early Music History. 2004. Vol. 23. P. 253–284. https://doi.org/10.1017/S0261127904000026

2. *Grampp F. B.* On a Roman Polychoral Performance in August 1665 // Early Music. 2008. Vol. 36, No. 3. P. 415–433. https://doi.org/10.1093/em/can095

3. *Герасимова И. В.* Партесный четырехголосный концерт Федорита Чекаловского «Очисти мя, Спасе» и его переложение на три голоса // Проблемы музыкальной науки. 2025. № 4. С. 76–92.

4. *Булычева А. В.* Проблема авторства в духовной музыке позднего барокко (Франция — Россия) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2. С. 82–93. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.33.2.04

5. *Герасимова И. В.* Рукописное наследие русской хоровой музыки эпохи барокко: концерты на три-шесть голосов // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 62–70.

6. *Булычева А. В.* Жанровая система многохорной музыки в партесном стиле: этапы развития // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 176–191.

7. *Плотникова Н. Ю.* Двухорные концерты Василия Титова в свете теории амплификации Николая Дилецкого // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 10–39. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039

8. *Холопова В. Н.* Музыкальный ритм: очерк. М.: Музыка, 1980.

References

1. Rose, S. (2004). Schein's occasional music and the social order in 1620s Leipzig. *Early Music History*, *23*, 253–284. https://doi.org/10.1017/S0261127904000026

2. Grampp, F. B. (2008). On a Roman polychoral performance in August 1665. *Early Music, 36*(3), 415–433. https://doi.org/10.1093/em/can095

3. Gerasimova, I. V. (2025). Partes four-voice concerto "Ochisti Mya, Spase" by Fedorit Chekałowski and its tree-voices arrangement. *Music Scholarship*, (4), 76–92.

4. Bulycheva, A. V. (2018). The problem of authorship in late Baroque sacred music (France—Russia). *Journal of Moscow Conservatory*, (2), 82–93. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.33.2.04

5. Gerasimova, I. V. (2022). The manuscript legacy of Russian choral Baroque music: Concertos for 3-6 parts. *Music Scholarship*, (1), 62–70. (In Russ.).

6. Bulychyova, A. V. (2021). Genre system of multi-choral partes music: Stages of the delelopment. *Music Academy*, (4), 176–191. (In Russ.).

7. Plotnikova, N. Yu. (2024). Vasily Titov's two-choir concertos in light of Nikolai Diletsky's amplification theory. *Contemporary Musicology, 8*(4), 10–39. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039

8. Kholopova, V. N. (1980). *Muzykal'nyi ritm* [Musical rhythm]: *An essay*. Muzyka. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Булычева А. В. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

Information about the author:

Anna V. Bulycheva — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Статья поступила в редакцию 20.05.2026;
одобрена после рецензирования 07.07.2026;
принята к публикации 25.08.2026.

The article was submitted 20.05.2026;
approved after reviewing 07.07.2026;
accepted for publication 25.08.2026.