

Плотникова Н.Ю.

О КАНОНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ В СОЧИНЕНИЯХ В. ТИТОВА¹

Василий Титов (ок. 1650 — ок. 1715) — выдающийся русский композитор второй половины XVII — начала XVIII века, крупнейший мастер партесного стиля. Его сочинения, входившие в репертуар церковных хоров по всей России, явились важнейшим этапом в становлении национальной композиторской школы. Современники считали Титова «царственным мастером», «всех премудростию своею превосходящим»².

В наследии В. Титова остается немало «белых пятен». Считается, что ему принадлежит около двухсот сочинений, но до сих пор не составлен их полный список. Опубликованные произведения композитора (около 15) не охватывают и десятой доли его наследия, большая часть которого хранится в рукописях в различных архивах³.

Огромный вклад в изучение как биографии государева певчего дьяка, так и его творчества внес профессор Московской консерватории В.В. Протопопов. Полифонии Титова он посвятил специальные работы: раздел в многотомной «Истории полифонии» и главу «Полифония Титова» в единственной монографии о композиторе, законченной в 1989 году⁴. Круг вопросов, рассмотренных В.В. Протопоповым в связи с полифонией

¹ Статья впервые была опубликована в журнале «Музыковедение» (2011, № 11, с. 18–27).

² *Протопопов Вл.В.* Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989. С. 62.

³ Новые сведения о творчестве Титова и публикации его сочинений см. в статьях: *Плотникова Н.* Службы Божии Василия Титова: итоги архивных исследований // Музыкальная академия. 2011. № 2. С. 28–32; *Ее же.* «Царственный мастер» Василий Титов // Музыка и время. 2011. № 5. С. 32–56. Кроме того, после создания данной статьи вышло в свет издание, содержащее нотные тексты Служб Божиих В. Титова на 3, 4 и 8 голосов: *Плотникова Н.Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: исслед. и публикация. М., 2012.

⁴ *Протопопов В.В.* Полифония в русской музыке XVII — начала XX века. М., 1987. С. 22–35. (История полифонии; вып. 5); *Его же.* Полифония Титова // Из неопубликованного наследия: Великие творения мировой духовной музыки. Русская музыка всенощного бдения. Музыкальное творчество Василия Титова:

Титова, достаточно широк: соотношение полифонии и гармонии, особенности тематизма, анализ различных полифонических форм, важные наблюдения о зарождении фугированного изложения. Протопопов писал, что «вопрос о полифонии в русской музыке XVII — начала XVIII века совсем не разработан в музыкознании»⁵, и, несмотря на внимание ряда музыковедов к партесному многоголосию, «сколько-нибудь *специального* труда на эту тему еще не создано»⁶. Свои труды ученый оценивал как попытку «вовлечь в историю полифонии в русской музыке материал партесных произведений», но считал, что «до всеобщей характеристики этого полифонического стиля еще далеко»⁷. За двадцать с лишним лет ситуация немного изменилась: появились работы Н.А. Герасимовой-Персидской, затем О.А. Шумилиной, посвященные вопросам полифонии в творчестве украинских композиторов XVII — первой половины XVIII века, авторов партесных сочинений (в них также упоминаются сочинения В. Титова)⁸. И все же эта тема не теряет своей научной актуальности.

Партесный стиль XVII столетия активно усваивал и ассимилировал различные стороны музыкального языка, выработанного в западноевропейской музыке на протяжении нескольких веков, в том числе принципы имитационной полифонии. Последние стали важным стилевым признаком партесного письма с его яркими пространственными эффектами, антифонными сопоставлениями больших хоровых масс. Это отразилось и в терминологии того времени: автор трактата «Музыкальная грамматика» Н. Дилецкий использует термин «концерт» «и для определения основного жанра партесных песнопений, и для характеристики принципа имитационного голосоведения»⁹.

Значение имитационных форм в музыке Титова чрезвычайно велико. Композитор использовал различные виды имитаций: простые (иногда без противосложения), строгие и свободные, преимущественно в прямом движении, редко — в обращении, еще реже — в уменьшении. В сочинениях Титова присутствуют имитации как с одной про-

К проблеме партесного стиля / сост. и науч. ред.: Т.Н. Дубравская, Н.Ю. Плотникова, Н.И. Тарасевич. М., 2011. С. 348–379.

⁵ Протопопов В.В. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 348.

⁶ Там же. С. 350.

⁷ Там же.

⁸ Gerasimova-Persidskaia N. Polyphony in the Ukrainian music in the 17th century // Musica Antiqua: Acta musicologica / ed. E. Harendarska. Bydgoszcz, 1991. № 9, Vol. 1. S. 405–420; Полифонія в українській партесній музиці XVII — першої половини XVIII століть / автор-укладач [авт.-сост.] О.А. Шуміліна. Донецьк, 2007.

⁹ Полифонія в українській партесній музиці XVII — першої половини XVIII століть. С. 3.

постой, так и двойные, тройные и четверные, отражающие специфику многохорного партесного письма. Канонические имитации применяются композитором в виде конечных канонов, но гораздо чаще — в бесконечных канонах и канонических секвенциях, главным образом, первого разряда. Настоящая статья посвящена каноническим формам, наиболее характерным для полифонии Титова. Материалом исследования послужили около двадцати сочинений композитора, созданных в стиле концертного партесного многоголосия, в числе которых двенадцать Служб Божиих — крупных пятичастных циклов на 3, 4, 8, 12, 16 и 24 голоса, а также пять концертов и отдельные небольшие песнопения¹⁰.

Мастерство Титова, его полифоническая техника свидетельствуют о прекрасном знании и творческом освоении наследия различных национальных школ: польской музыки, немецкого искусства XVII века, но более всего — раннего итальянского барокко, представленного, в первую очередь, творчеством Дж. Габриели и К. Монтеверди. (К сожалению, полностью отсутствуют сведения о годах становления таланта Титова, о времени и месте его обучения, о том, какие произведения он знал, у кого и на каких примерах учился¹¹).

Стилевые истоки полифонического тематизма Титова разнообразны, они связаны как с западноевропейской, так и с отечественной музыкой. По мнению В.В. Протопопова, «многое в нем напоминает о тематизме польских композиторов XVII столетия (Марцин Мельчевский)¹², отчасти Г. Шютца»¹³. С другой стороны, в его темах слышны мелодии кантов, народных песен, некоторых церковных распевов (на-

¹⁰ Этот обширный материал послужил основой хрестоматии «Полифония В. Титова», составленной автором данной статьи (М., 2010; готовится к изданию).

¹¹ Н. Дилецкий, например, считал образцами для подражания регентов Варшавской королевской капеллы М. Мельчевского и Я. Ружицкого и других мастеров польской школы. Сохранилась инвентарная опись нот Виленской иезуитской академии, где учился Дилецкий, сделанная в 1773 году, почти сто лет спустя. В ней указаны «127 книг месс, нешпоров (вечерних служб), литаний, антифонов разных авторов». (См.: *Герасимова И.В.* Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века: дис. ... канд. иск. М., 2010. С. 115). Возможно, эти произведения знал Дилецкий, не исключено, что некоторая часть этого репертуара была известна и Титову.

¹² Сходство тематизма и приемов изложения («система имитаций, завершаемая кадансом») в сочинениях Дилецкого, Мельчевского, Шютца подробно рассмотрено в статье: *Протопопов В.В.* Николай Дилецкий и Марцин Мельчевский // *Musica Antiqua: Acta scientifica* / ed. A. Chekanovska. Bydgoszcz, 1978. № 5. S. 589–605.

¹³ *Протопопов В.В.* Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 363.

пример, киевского). Этот интонационный пласт присутствует также в сочинениях современников композитора — С. Пекалицкого, Н. Дилецкого.

Значительное количество тем Титова опирается на традиционные для западного барокко обороты инструментального типа мелодики, восходящие к творчеству Монтеверди, а именно к шестой книге его мадригалов (1614). По мнению В.В. Протопопова, «в шестой книге формы мадригала существенно изменились; появившиеся тут мелодические образования совсем не похожи на те, что были в предыдущих книгах. Это простейшие фигуры общих форм мелодического движения в мелком ритме следующих типов [следует нотный пример. — *Н. П.*]. Из них конструируются протяженные линии двух- и многоголосия имитационного, нередко канонического строения»¹⁴. Приводимые ученым примеры из музыки Монтеверди имеют немало общего с темами полифонических построений у Титова, например, в канонической имитации (начинается как канон с ломаным порядком вступления голосов: Т — Б — А¹⁵, Iv = -11) из «Херувимской песни» в трехголосной Службе Божией d-moll¹⁶ (пример 1).

1 В. Титов. «Херувимская песня» из Службы Божией для альты, тенора и баса

The image shows a musical score for three voices: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in d-moll and common time. It features a canon where the voices enter at different intervals. The lyrics are: "жи - - - тей - - - - - ско - е, жи[тейское]". The Alto part starts with a rest, then enters with the melody. The Tenor part enters first, followed by the Bass part. The lyrics are written below the notes, with some words in brackets to indicate specific phrasing or accents.

В некоторых случаях подобные обороты орнаментального характера имеют определенную смысловую связь с текстом и могут быть рассмотрены как музыкально-риторические фигуры («круг», «колорирование» и т. п.).

В.В. Протопопов писал: «Полифонический тематизм Титова чрезвычайно прост, мелодический рисунок его не выделяется какой-либо индивидуализацией, — все осно-

¹⁴ Протопопов В.В. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. М., 1985. С. 23. (История полифонии; вып. 3).

¹⁵ Здесь и далее используются обозначения: Д — дискант, А — альт, Т — тенор, Б — бас; римскими цифрами указывается номер партии: Д I, А II и т. п.

¹⁶ У Титова две трехголосных Службы: для двух дискантов и баса (a-moll) и для альты, тенора и баса (d-moll). Здесь и далее в нотных примерах, если указание на источник цитаты отсутствует, партитуры составлены автором данной статьи.

вано на опевании аккордовых тонов и секундовых последовательностях»¹⁷. Вместе с тем, следует отметить, что у Титова можно встретить темы, обладающие гораздо большей степенью индивидуализации, редкой для партесного стиля. Мы имеем в виду, например, начальные темы имитационных построений в различных частях Службы Божией на 4 голоса, где формируется структура тематического ядра, присутствуют синкопированная ритмика, необычные интервальные ходы (примеры 2 а, 2 б, 2 в).

2

а

Б.2

Сла - ва, сла - ва От - цу и Сы - ну,

б

Б.1

И - же, и - же хе - ру - ви - мы и - же хе - ру - ви - мы,

в

Б.2

Ми - лость ми - ра, жерт - ву и хва - ле - ни - е,

В канонической технике В. Титова огромное значение имеет принцип удвоения несовершенными консонансами, и, как следствие, — контрапункт, допускающий удвоение. Так, песнопение «Придите, поклонимся» из трехголосной Службы d-moll начинается простой имитацией в приму (А — Т) заглавной терцовой интонации. Затем бас начинает развертывание в форме канонической секвенции, нисходящей по секундам, с удвоением респосты в терцию, с показателями $Iv = -7$, $Iv = -11$ ¹⁸ (пример 3).

3 В. Титов. «Придите, поклонимся» из Службы Божией для альты, тенора и баса

А.

При - ди - те, при - ди - те, пок - ло - ним - ся, пок - ло - ним - ся, пок - ло - ним - ся

Т.

При - ди - те,

Б.

При - ди - те, пок - ло - ним - ся, пок - ло - ним - ся, пок - ло - ним - ся и

¹⁷ Протопопов В.В. Музыкальное творчество Василия Титова: К проблеме партесного стиля. С. 363.

¹⁸ В третьем звене замена в пропосте начального квартового хода на секундовый сделана с целью создания автентической каденции в C-dur (формально здесь происходит смена показателя: $Iv = -11$, $Iv = -15$).

Верхний голос в т. 2 представляет собой удвоение респосты в верхнюю терцию. Титов очень часто использует такой прием, приводящий к созданию типичной для канта трехголосной фактуры (движение верхних голосов в терцию с сопровождением баса). Например, в концерте «Полтавскому торжеству» заключительный эпизод «О неизглаголанного к нам милосердия» начинают первые альты, затем их имитируют в унисон вторые альты, первые же создают к ним терцовую втору (тт. 88–92, далее этот эпизод повторяется в партиях первого и второго дискантов тт. 100–105). В многоголосных пропостах композитор часто удваивает некоторые голоса несовершенными консонансами. Бесконечные каноны и канонические секвенции с удвоением как пропосты, так и, чаще, респосты, в многохорных сочинениях служат средством расширения фактуры, увеличения хорового пространства.

Прием терцового удвоения является достаточно распространенным в партесном стиле, но Титову принадлежит один из уникальных примеров использования техники удвоений в канонической секвенции. Речь идет о его восьмиголосном концерте «Златокванную трубу», посвященном Иоанну Златоусту (ок. 347–407), одному из трех Вселенских святителей и учителей вместе со святителями Василием Великим и Григорием Богословом. Златоустом его называли за редкий дар Богодухновенного слова, воспламенявшего души не только православных христиан, но даже еретиков и язычников: из уст святого Иоанна изливалась такая благодать, что все слушавшие не могли насытиться сладостью его слов. Цепь канонических секвенций в четвертом разделе концерта¹⁹ связана с изобразительным моментом текста, где святитель уподобляется всезлатой чаше: «чашу всезлатую, изливающую реки учений медоточных и напаяющую всю тварь». В связи с различными преобразованиями в структуре секвенций здесь образуются полифонические микровариации (примеры 4 а, 4 б).

¹⁹ В.Н. Холопова видит в композиции этого концерта индивидуальное сочетание концертной формы со сквозной и определяет его как пятерную концертную форму. См.: *Холопова В.Н.* Русско-украинский хоровой концерт // *Формы музыкальных произведений: учеб. пособие / В.Н. Холопова.* СПб., 1999. С. 314.

4 В. Титов. «Златокованную трубу»

a

б

Охарактеризуем их:

I. тт. 107–111²⁰. Каноническая секвенция с удвоением пропосты в терцию (Д I — Д II) с третьим свободным голосом (Б II): $Iv = -21, -25$ (пример 4а).

II. тт. 111–115. Секвенция продолжается, переходя из крайних голосов хора в средние²¹ (в начале т. 111 было выпущено одно басовое звено). В связи со сближением голосов меняются цифровые показатели видов вертикально-подвижного контрапункта: $Iv = -7, -11$.

III. тт. 119–122. После краткого кантового эпизода («реки учений медоточных») секвенция возобновляется, на сей раз в верхних голосах, с удвоением и пропосты, и рипосты («и напаяющую всю тварь») (пример 4 б). Обозначив римскими цифрами голоса

²⁰ Такты указаны по изданию: «Златокованную трубу»: восьмиголосий партесный концерт XVII ст. София, 1971.

²¹ Титов свободно варьирует начало пропосты ритмическим уменьшением и интервальным изменением начальной интонации (кварта, секунда, октава). В нотном примере пунктиром показаны моменты точного имитирования.

(I — Д I, II — Д II, III — А I, IV — А II), произведем вычисления показателей вертикально-подвижного контрапункта для каждой пары голосов:

$$I + III: IV = -7,$$

$$I + IV: IV = -11,$$

$$II + III: IV = -3,$$

$$II + IV: IV = -7.$$

В. Рукавишников справедливо отмечал, что в канонических секвенциях с терцовыми дублировками «при дублировке обоих голосов обязательно будут присутствовать и редкие показатели»²², в данном случае — контрапункт кварты между вторым дискантом и первым альтом.

IV. тт. 122–124. Очередное звено секвенции отдается тенорам, и секвенция меняет направление, начинается восхождение, но лишь на краткий миг — уже в т. 18 шаг меняется, но каноническое изложение на этом завершается.

Явление полифонического варьирования — отличительная черта русской полифонии. Его можно встретить в хоровых произведениях выдающихся композиторов конца XVIII века — М.С. Березовского, Д.С. Бортнянского, у композиторов-классиков — М.И. Глинки, П.И. Чайковского. Произведения Василия Титова позволяют считать его одним из первооткрывателей этой области полифонических форм в русской музыке²³.

Отличительной чертой имитационных форм Титова, как и других композиторов партесного стиля, является господствующий интервал имитации — прима. Подавляющее большинство и однотемных, и многотемных имитаций, конечных и бесконечных канонов написаны Титовым в приму. С.С. Скребков писал, что «в господстве имитаций в приму и октаву ясно сказывается чисто хоровая природа партесного стиля, подразумевающая необходимость отчетливого высотного ориентира для вступающих голосов. В этом отношении партитура партесных концертов дает исключительное удобство для пения»²⁴.

²² Рукавишников В. Полифония Моцарта: комментир. хрестоматия: учеб. пособие для студентов музык. вузов / общ. ред. и предисл. И. Лихачевой. М., 1981. С. 98.

²³ Укажем еще один образец: в фугированном построении «Иже херувимы» из Службы Божией на 16 голосов три проведения темы образуют своего рода куплет, а его повторения — полифонические вариации, где меняется тембровое изложение, порядок вступления голосов, появляются новые контрапункты и т. д.

²⁴ Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969. С. 107.

Рассмотрим фрагмент песнопения «Ангел вопияше» (тт. 60–66)²⁵, где Титов применяет шестиголосный канон (Т I — Т II — Т III — Д I — Д II — Д III) в приму, по типу «магистральной» стретты, то есть до окончания пропосты вступают респосты во всех голосах (пример 5).

5 В. Титов. «Ангел вопияше»

Пропоста имеет вначале постепенную восходящую линию (V–III), риторическую фигуру *anabasis*, что усиливает выразительность текста «о востании рождества Твоего». Соотношение партий типично для Титова: главенствуют тенора — основа хора, затем используется высокий регистр, дисканты. Канон разворачивается подобно раскручивающейся спирали, охватывая широкое звуковое пространство, нарастает напряжение,

²⁵ Песнопение опубликовано: Василий Титов и русское барокко: Избранные хоровые произведения / транскрипция и ред. О. Дольской, под общ. ред. В. Морозана. Мэдисон [Коннектикут], 1995. С. 101–121. (Памятники русской духовной музыки. Серия 13, т. 1).

поддерживаемое доминантовым органном пунктом C-dur, которое разрешается в аккордовых tutti в последних пяти тактах этого сочинения.

Сходным образом строится шестиголосный канон в приму в «Достоинно есть» (со словами «и славнейшую», тт. 44–53) из двенадцатиголосной Службы Божией «Бемулярной»²⁶. Он основан на той же схеме: Т I — Т II — Т III — Д I — Д II — Д III, но возвращение пропосты к своему началу в партии первого тенора намечает бесконечный канон I разряда. Несмотря на то, что здесь расстояние вступления голосов равно одному такту, эта своеобразная стретта также является «магистральной»: до возвращения пропосты вступают все голоса.

Каноническое изложение в этом фрагменте песнопения охватывает и сопровождающие голоса. Пропоста басов имеет чисто гармоническую природу, повторяя в разных октавах тонические звуки, но получает строгую имитацию во всех трех партиях, Б I — Б II — Б III, что приводит к образованию двойного канона. Партии альтов также поручен канон, вначале ритмический, со свободной сменой интонаций, а в тт. 49–51 — двухголосный (А II — А III); в целом в этот момент возникает тройной канон. Широкий охват хорового диапазона первой темой, непрерывное каноническое вступление голосов создают постепенное накопление напряжения, которое приводит к паузе в целый такт (возможно, необходимой для того, чтобы умолкло эхо двенадцатиголосного звучания), после чего следует аккордовое завершение фразы: «без сравнения Серафим».

Имитации в приму встречаются и в канонах с многоголосными пропостами, например, в начале «Тебе поем» из Службы на 8 голосов (пример б): второй хор следует за первым, имитируя весь четырехголосный гармонический комплекс. Титов использует здесь излюбленный прием «оживления» фактуры: в момент имитации третьего отдела (т. 4) происходит передача материала из одной партии в другую с перестановкой голосов в октавном контрапункте: Д I — Т II, Т I — Д II.

²⁶ Служба опубликована: Василий Титов и русское барокко. С. 5–96. Название Службы происходит от использования при ключе одного бемоля, указывающего, согласно традициям модальной гармонии, на лад «соль» дорийский транспонированный.

6 В. Титов. «Тебе поем» из Восьмиголосной Службы Божией

Музыкальный фрагмент из «Тебе поем» В. Титова, представляющий собой каноническую технику в восьмиголосной службе. Скрипками показаны перестановки голосов между частями.

Поиски истоков такой канонической техники ведут нас в эпоху Ренессанса. Как отмечает Т.Н. Дубравская, антифонные переключки хоров типа эха часто использовал Лассо в карнавальных жанрах, что запечатлеvalo «как бы природную среду их бытования (на открытом воздухе, в незамкнутом пространстве улиц и площадей ренессансных городов)»²⁷. Его знаменитое двухорное «Эхо» «может быть рассмотрено как четверной канон, четырехголосная пропоста которого, однако, имеет не линейно-мелодическое, а гармоническое строение»²⁸. Дубравская пишет об образовании своего рода симбиоза полифонических и гармонических принципов: имитационное письмо регулируется гармонической основой, а в гармоническом складе обнаруживается линейное понимание вертикали. Неслучайно «распространенная у Лассо техника варьирования аккордовых комплексов при помощи полифонических приемов»²⁹, например, перестановки голосов в вертикально-подвижном контрапункте, очень характерна и для Титова (особенно часто Титов меняет местами дисканты и тенора).

²⁷ Дубравская Т.Н. Музыка эпохи Возрождения, XVI век. М., 1996. С. 332. (История полифонии; вып. 2-Б.).

²⁸ Там же. С. 333.

²⁹ Там же. С. 335.

Антифонные сопоставления хоров, иногда применявшиеся мастерами строгого стиля, стали нормой в сочинениях венецианской школы. Неповторимое архитектурное своеобразие собора св. Марка способствовало развитию многохорности. М.Н. Лобанова пишет: «Наконец в музыкальном пространстве удалось найти новую полифонию. Первый шаг к ней — антифонное сопоставление хоров. Постепенно стало ясно, что простое чередование хоров может выполнять ту же функцию, что веком раньше — непрерывная имитация. Уже у Габриели принцип мотетной формы во многих многохорных композициях был заменен хоровым антифоном. Нередко переключки хоров используются вместо сквозной имитации старого мотета. <...> Хор начинает пониматься не как полифоническое целое, а как пространственная единица»³⁰. Лобанова приводит примеры из сочинений Дж. Габриели и Г. Шютца, но подобные примеры в изобилии содержат и партесные сочинения В. Титова. Таким образом, русское барокко с конца XVII века вписывается в общую историю развития музыкального искусства.

Прием многохорного имитационного письма был описан Н. Дилецким в его знаменитом трактате «Музыкальная грамматика» под названием «хоральное правило». На первый взгляд, термин подразумевает некоторую связь с хоралом, но в тексте трактата и в музыкальных примерах эта связь не прослеживается. Сам Дилецкий дает несколько различных определений этого приема, из которых важно следующее: «Хоральное пение, когда хор по хору поет», или в переводе «хор за хором поет»³¹.

В.В. Протопопов комментировал: «Особую трудность в переводе представляла терминология “Грамматики”. Дилецкий пользовался словами, иногда совпадающими с терминами современной музыкальной теории: “контрапункт”, “хоральный”, “контрарио” и другими, однако с совершенно иным значением, нежели принято теперь. <...> Словом “хоральный” у Дилецкого обозначается не строго четырехголосный склад и не жанр хорала, а имитации двух басов, поддержанные верхними голосами (Дилецкий имел в виду, вероятно, двуххорность)»³².

³⁰ Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 61.

³¹ Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной = An idea of music's grammar / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979. С. 304, 312. (Памятники русского музыкального искусства; вып. 7).

³² Там же. С. 15. Одно из определений «хорального правила» В.В. Протопопов переводит как «правило канона». См.: Там же. С. 350.

Как нам удалось установить, «хоральное правило» никак не связано с хоралом. Прилагательное «хоральное» было образовано от слова «хор» привычным для Дилецкого способом (с помощью суффикса «ал», как и, например, в названиях интервалов: «секундалное, славенским же вторальное», «терциальное, славенским же измышлением трояльное» и т. п.)³³. Следовательно, никаких связей с хоралом данный термин не предполагает: «хоральное правило» обозначает «хоровое правило», правило антифонного соотношения хоров (слово «хоровой» в трактате Дилецкого отсутствует).

Основой, фундаментом хорового правила для автора «Музыкальной грамматики» является канон в нижних голосах, что ярче всего отражено в следующем определении: «Хоральное правило сие есть когда басы в себе концертуют, паче реку борются»³⁴. В первом рекомендуемом образце Дилецкий приводит четверной бесконечный канон первого разряда³⁵. Но уже следующий пример показывает, что Дилецкий предполагал и «свободную» трактовку этого приема: «Мощно быти хоральному пению, где басы поют хоры, иныя гласы в концертах кийждо особь полагаются»³⁶, что можно перевести так: «Можно получить хоральное пение и тогда, когда у басов звучит канон (басы вступают похорно), а прочие голоса — свободны». Иными словами, создав канон в базисе — басовых партиях, композитор волен либо усилить каноническую структуру в надстройке, либо «освободить» сопровождающие голоса от канона. Но принадлежность того или иного эпизода к «хоральному правилу» определяется именно по басам.

Число голосов, участвующих в «хоральном правиле», по рекомендациям Дилецкого, может быть различным. Классическим вариантом для теоретика партесного стиля было восьмиголосие (вероятно, поэтому В.В. Протопопов предполагал в его терминологии «двухорность»). Но Дилецкий отнюдь не отрицал и другие составы: «По этим образцам можешь сочинить любое музыкальное произведение — и четырехголосное, и шестиголосное, и восьмиголосное, и прочее»³⁷. Данное высказывание он сопровождает примером канона трех басов как фундамента для двенадцатиголосного произведения. В другом разделе трактата он советует применять это правило в произведениях, имеющих

³³ Там же. С. 285.

³⁴ Дилецкий Н. Музыкальная грамматика (краткая) // Отд. рукописей и старопечатных книг Гос. Ист. музея. Синодальное певческое собрание. № 184. Л. 26.

³⁵ Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной. С. 431.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 433.

от трех до семи голосов³⁸. Составы с меньшим числом голосов должны были иметь, так или иначе, два баса (или два тенора в функции нижних голосов). Об этом свидетельствует приводимый Дилецким образец четырехголосного двойного канона с участием двух басов и двух дискантов.

«Хоральное правило» в сочинениях Титова находит богатое и разнообразное применение как в строгом, так и в свободном виде, как в камерных, так и в многохорных составах. Один из уникальных примеров изобразительной трактовки «хорового правила» — эпизод «море в виде и побеже» из концерта «Днесь Христос на Иордан», где создается эффект волнующегося моря. Отметим, что многоголосные пропосты и у Дилецкого, и у Титова могут быть как моноритмичными, так и с ритмическим и мелодическим контрастом между голосами, являясь воплощением одного полифонического приема. Но, стремясь к точности аналитического аппарата, можно использовать терминологическое деление на имитации — каноны с многоголосными пропостами и респостами и имитации — каноны многотемные, в том случае, как пишет О.А. Шумилина, «если между голосами прослеживается ритмический контраст и разнонаправленность движения, которые подкреплены темброво-регистровыми противопоставлениями»³⁹.

В заключение коснемся вопроса о роли канонических форм в циклических сочинениях Титова — Службах Божиих. В некоторых циклах какая-либо избранная композитором форма объединяет между собой различные части: она звучит с разным текстом, иногда с разными (но интонационно близкими) темами и безошибочно узнается на слух. Это создает связующие арки и способствует созданию циклического единства. Например, в трехголосной Службе Божией a-moll не раз звучат двухголосные бесконечные каноны I разряда у двух дискантов с третьим свободным голосом — басом: с текстом «Спаси нас, Сыне Божий» во второй части, «и молимтися» в четвертой, «Присноблаженную» и «Тя величаем» в пятой части, финале всего цикла.

В «Реквиральной» Службе есть свой канонический стержень — двойные бесконечные каноны, причем поручаемые только мужскому хору и только в c-moll (при основной тональности g-moll). Они звучат в начале второй части («Придите, поклоним-

³⁸ Там же. С. 351.

³⁹ Поліфонія в українській партесній музиці XVII — першої половини XVIII століть. С. 9.

ся», 7 тактов), в третьей части с текстом «житейское» (2 раза по 4 такта) (примеры 7 а, 7 б), в четвертой: «и молимся Боже наш» (9 тактов), в пятой: «и Матерь Бога» (8 тактов).

7 В. Титов. Реквиральная Служба Божия

a

б

В дополнение к рассредоточенной цепи двойных канонов мужского хора Титов намечает и четверные бесконечные каноны, также в тональности *c-moll* со сходным тематизмом, особенно в окончании «Тебе поем» (вновь со словами «и молимся, Боже наш») и в самом начале «Достойно есть». Таким образом, канонические эпизоды играют огромную роль в организации циклической формы.

Использование бесконечных канонов в данной Службе — «Реквиральной», то есть заупокойной, безусловно, имеет определенную символику: Титов обращается к одному из старейших символов в истории культуры — кругу. В эпизодах с «бесконечным» повторением одной фразы время словно останавливается, символизируя вечность. Как верно замечает Н.А. Герасимова-Персидская, «тема Времени, неумолимого, “истекающего”, как и тема бренности, “суеты сует” — главенствует в европейском ис-

кусстве барокко»⁴⁰. Барочный образ круга тесно переплетается у Титова с художественным образом колеса как «символом превратности судьбы»: так, соотечественник и современник композитора Карион Истомина писал: «Яко колесо житие вертится, / и свергает вниз, кто грехов держится»⁴¹.

Каноническая техника — важнейшая стилевая черта полифонии Василия Титова. К сожалению, за рамками данной статьи остались интереснейшие образцы взаимодействия канонического и фугированного принципов, реализованные композитором в сверхмногоголосии — Службах Божиих на 16 и 24 голоса. Мы уверены, что дальнейшее изучение наследия выдающегося мастера партесного стиля принесет немало научных открытий.

⁴⁰ *Герасимова-Персидская Н.А.* Тема конца времени в покаянном мотете «Приближается душе конец» // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша, 1997 / сост.: С.Г. Зверева. М., 1999. С. 89.

⁴¹ *Сазонова Л.И.* Литературная культура России: раннее Новое время. М., 2006. С. 635. (*Studia philologica* / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького).