

Старинная музыка

Научная статья

УДК 783

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039>

EDN DROIOC



**Двухорные концерты Василия Титова  
в свете теории амплификации Николая Дилецкого**

**Наталья Юрьевна Плотникова<sup>1,2</sup>**

<sup>1</sup>Московская государственная консерватория

имени П. И. Чайковского,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ [n\\_y\\_plotnikova@mail.ru](mailto:n_y_plotnikova@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0001-7406-7740>

<sup>2</sup>Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация



**Аннотация.** Особую актуальность в исследованиях русской музыки эпохи барокко приобретают методы анализа, апеллирующие к музыкально-теоретическим руководствам того времени. В статье впервые рассмотрена теория амплификации, разработанная Николаем Дилецким в «Музыкальной грамматике»: выявлены основные приемы расширения композиции, к которым относятся точный повтор, различные виды варьированного повтора — с ладовыми, метроритмическими и мелодическими преобразованиями материала. Высказано предположение о том, что модели восходящего и нисходящего движения у Дилецкого, так называемые «возшествия» и «низшествия», также относятся к средствам амплификации. Главная цель статьи состоит в изучении музыки крупнейшего композитора партезного стиля Василия Титова с точки зрения теории Дилецкого. Основной объект исследования — восемь двухорных концертов Титова,

партитуры которых составлены и отредактированы автором статьи и в настоящее время готовятся к изданию. В работе выявлены и охарактеризованы приемы расширения композиции, установлено их сходство и различие с образцами, предлагаемыми в «Музыкальной грамматике». Доказано, что многообразие приемов изложения и развития материала в музыке Титова превосходит обычные «учебные» схемы. Так, композитор редко прибегает к точному повтору, применяя тембро-фактурное варьирование, в том числе «хоральное правило», то есть антифонное сопоставление хоров, опирающееся на простые или канонические похорные имитации. Мелодические преобразования, например, инверсию, он дает не только в последовательном сопоставлении с основным видом, но и сочетает прямые и обращенные формы в одновременном звучании. Установлено, что Титов расширяет амбитус моделей восходящего движения, предложенных Дилецким, а также широко пользуется правилом смещения типов движения («микста»), формируя собственные синтетические модели. В творческой реализации типовых схем Титов мастерски использует гармонические и полифонические средства, достигая высоких художественных результатов. Статья сопровождается нотными примерами, иллюстрирующими теоретические положения.

**Ключевые слова:** Василий Титов, Николай Дилецкий, «Музыкальная грамматика», двухорные концерты, амплификация, партесный стиль

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

## Early Music

Original article

# Vasily Titov's Two-choir Concertos in Light of Nikolai Diletsky's Amplification Theory

Natalia Yu. Plotnikova<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>Moscow State Tchaikovsky Conservatory, *Moscow, Russian Federation*,

✉ [n\\_y\\_plotnikova@mail.ru](mailto:n_y_plotnikova@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0001-7406-7740>

<sup>2</sup>State Institute for Art Studies,  
*Moscow, Russian Federation*

**Abstract.** Of special relevance in the research of Russian music of the Baroque period are the methods of analysis that appeal to the music theory textbooks of that time. This article examines for the first time the theory of amplification developed by Nikolai Diletsky in his treatise *Musikiyskaya grammatika* [*Musical Grammar*]: the most significant techniques are disclosed of expansion of composition, which include exact repetition and various types of varied repetition, including modal, metric-rhythmic and melodic transformations of the musical material. It is suggested that the models of the ascending and descending motion, according to Diletsky, the so-called *ascents* and *descents*, are also means of amplification. The main aim of the article is the study of the music of the most significant composer of the *partesny* style, Vasily Titov from the point of view of Diletsky's theory. The main object of the research is provided by eight two-choir concertos by Titov, the scores of which have been compiled and edited by the author of the article and are presently being prepared for publication. In this work the techniques of expansion of composition are revealed and characterized, their similarities or differences with the examples offered in *Musikiyskaya grammatika* [*Musical Grammar*] are established. It is shown that the multitude of techniques of exposition and the development of the material in Titov's music exceed the usual "tutorial" schemes. Thus, the composer seldom turns to precise repetition, instead, applying timbral-textural variation, including *the chorale rule*, i.e., antiphonal juxtaposition of the choruses,

basing himself on simple or canonic imitations of the respective choruses. Melodic transformations, such as, for instance, inversions are not only given in consecutive juxtapositions with the prime versions, but also combining together the prime and inverted versions in simultaneous sounding. It is established that Titov expands the ambitus of the models of ascending motion suggested by Diletsky, and also makes broad use of the rule of mixing together the types of motion (*mixta*), forming his own synthetic models. In his artistic realization of the typified schemes, Titov makes use of harmonic and contrapuntal means in a masterful way, achieving great artistic results. The article is accompanied by music examples, which illustrate the theoretical positions.

**Keywords:** Vasily Titov, Nikolai Diletsky, *Musikiyskaya grammatika* [*Musical Grammar*], two-choir concertos, amplification, *partesny* style

**For citation:** Plotnikova, N. Yu. (2004). Vasily Titov's Two-choir Concertos in Light of Nikolai Diletsky's Amplification Theory. *Contemporary Musicology*, 8(4), 10–39. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039>

Введение

**В**асилий Титов (ок. 1650–1709) — выдающийся русский композитор эпохи барокко, мастер партесного письма. Творчество государева певчего дьяка при дворе Федора Алексеевича и Петра Первого получило признание при жизни композитора: его сочинения входили в певческий репертуар и крупных архиерейских, и небольших приходских хоров на протяжении всего XVIII века. Ему принадлежит не менее двухсот партесных композиций для разных хоровых составов от трех до 24 голосов: концерты, Службы Божии (циклы песнопений Божественной литургии), Вечерни, Всенощные бдения, моножанровые циклы (восьмиголосные Догматики Богородичны, Задостойники на двенадцатые праздники, причастные стихи).

В последние годы наши представления о Василии Титове расширяются: автору статьи удалось обнаружить новые сведения о жизни композитора [1, с. 34–46], установить авторство 14 его четырехголосных<sup>1</sup> и трех пятиголосных концертов, нескольких Служб Божиих (на три, пять и восемь голосов) [2, с. 148–151]. Публикации сочинений Титова появляются в приложениях к дипломным работам<sup>2</sup> и диссертациям [4]. Особый интерес представляет многохорный стиль, развивавшийся в некоторых певческих центрах России [5, с. 25–35]. Материалом этой статьи стали восемь двуххорных концертов Титова, написанных в 80-е – 90-е годы XVII века преимущественно на тексты псалмов<sup>3</sup>.

Для современных исследований партесного стиля особую актуальность имеют методы анализа, опирающиеся на музыкально-теоретические

<sup>1</sup> См.: Плотникова Н. Ю. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 77.

<sup>2</sup> Плюсина Е. Г. Двуххорные концерты в творчестве Василия Титова. Дипломная работа (рукопись). Науч. рук. Н. Ю. Плотникова. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2015. В этой работе впервые был введен большой корпус рукописных источников, рассмотрены тексты концертов, вопросы тематизма и полифонии в условиях двуххорности. В приложении были впервые опубликованы четыре из восьми двуххорных концертов Титова («Радуйтесь, праведнии», «Господи, силою Твоею», «Готово сердце мое» и «Ты ми, Христе, Господь»). С. 100–144. Впоследствии к этой теме обратились исследователи А. В. Александрина и А. В. Булычева [3].

<sup>3</sup> Партитуры концертов «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему», «Все языцы, воспещите руками», «Возлюблю Тя, Господи», «Воскликните Господеви» составлены и отредактированы автором статьи по рукописным источникам, хранящимся в различных архивах: в Отделе рукописей и старопечатных изданий Государственного исторического музея (Синодальное певческое собрание, № 610 (1–6), 709 (1–6), 712 (1–7), 715 (1–4)), в Отделе документов и личных архивов Российского национального музея музыки (Ф. 283. № 402, 403, 622, 758, 994, 1036) и других.

руководства эпохи русского барокко, среди которых центральное место занимает «Музыкальная грамматика» Николая Павловича Дилецкого<sup>4</sup>. Цель настоящей статьи — исследовать двухорные концерты Титова с точки зрения теории и практики амплификации, изложенной Дилецким. В числе задач — выявление принципов расширения композиции, сформулированных Дилецким и используемых Титовым, их характеристика и сравнение, установление сходства или различия образцов, предлагаемых в «Музыкальной грамматике» с художественными результатами в музыке Титова.

### *Термин «амплификация» в риторике и трактате Дилецкого*

Термин «амплификация» (от лат. *amplificatio* — расширение, распространение, также — усиление, увеличение) был известен со времен античности, а в риториках XII–XIII веков стал использоваться для обозначения процесса развития, расширения «некоего смыслового ядра — темы, материи», причем ему «было придано новое, чрезвычайно важное значение»: *amplificatio* становилась главной задачей автора<sup>5</sup>.

Расширение достигалось посредством определенных приемов, часть которых восходила к фигурам античной риторики «*expolitio* и *interpretatio*, смысл которых состоит в том, что одна и та же мысль выражается подряд несколько раз, но разными словами. <...> Средневековые теоретики видели в амплификации некое напряженное взаимодействие-соотношение между постоянством и неизменностью “мысли” и изменчивостью ее выражения; их завораживал парадокс, состоящий в том, что мысль в ее переменчивых одеждах — одновременно и та же самая, и все-таки не та: “одно и то же” распалось на разное — *dissimuletur idem*»<sup>6</sup>. Амплификация как фигура речи может

<sup>4</sup> Первая редакция труда Дилецкого написана в 1675 г. в Вильне на польском языке (не сохранилась), вторая выполнена в Смоленске в 1677 г. Третья была создана в Москве и имеется в двух версиях — 1679 и 1681 г. Критическое издание редакции 1679 г. подготовлено В. В. Протопоповым: *Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной // Памятники русского музыкального искусства / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. Вып. 7.; оригинал хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеке: НИОР РГБ. Ф. 173/1. № 107. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/173-i/f-173i-107/#image-41> (дата обращения: 10.06.2024). Версия 1681 г. опубликована С. В. Смоленским: *Музыкальная грамматика Николая Дилецкого // Посмертный труд [по опубликованию и предисл.] С. В. Смоленского, изд. на средства пред. О-ва гр. С.Д.Шереметева. [СПб.]: тип. М. А. Александрова, 1910. [Общество любителей древней письменности. Издания]. В целом трактат Дилецкого имеет 26 списков.**

<sup>5</sup> Учение о расширении и сокращении // *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель / под общей редакцией Е. А. Цургановой и А. Е. Махова. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 105.*

<sup>6</sup> Там же.

выражаться в повторении слов в начале предложений, ряде однородных определений, накоплении синонимов, сравнений, гипербол, антитез<sup>7</sup>.

В трактате Дилецкого нас интересуют рекомендации, касающиеся работы с исходным материалом, который он в большинстве случаев называет «пением» или «фантазией». После «изобретения фантазии»<sup>8</sup> или «изыскания пения»<sup>9</sup> композитор начинает работу, которую сам описывает глаголами «превращать» (по словарю Даля — «изменять, давать иной вид, <...> переиначивать, толковать в противном или вообще в ином смысле»<sup>10</sup>) или «прелагать» («перелагать, перекладывать, переставлять и перемещать»<sup>11</sup>). Основные способы работы с «фантазией» или «пением» Дилецкий излагает достаточно концентрированно в разделе «О ам[п]лификации, сиречь о расширении пения»<sup>12</sup>, а также в разделе «О творении» («О сочинении»), дополняет различными примерами в других частях «Грамматики».

Дилецкий использует термин «амплификация», когда хочет описать способы работы с материалом, приводящие к «расширению пения». Амплификация в музыке может быть реализована как в однополосии, в мелодии, так и в многоголосии — в ладовом решении, фактурном оформлении, полифонических приемах, гармонических планах. Во всех случаях мы будем говорить о различных видах повторности, как точной, так и варьированной. Как отмечала Нина Александровна Герасимова-Персидская, дискретность, неоднородность и повторность — показатели стихового формообразующего принципа, столь характерного для партесного концерта, они отличают его от распева, в котором доминирует континуальность и «прозаический принцип» [6, с. 95]. На наш взгляд, к важнейшим приемам амплификации можно отнести и знаменитые «возшествия» и «низшествия» Дилецкого — секвентные повторы,

<sup>7</sup> См.: Амплификация // Литературная энциклопедия / отв. ред. В. М. Фриче. М.: Изд-во Коммунист. акад., 1929. Т. 1. Стб. 670. В энциклопедии приводятся примеры из поэзии Лермонтова: «Я тайный замысел ласкал, / Терпел, томился и страдал» («Мцыри»); «Он был похож на ветер ясный: / Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет» («Демон»).

<sup>8</sup> Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. С. 139.

<sup>9</sup> Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 129.

<sup>10</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: М. О. Вольф, 1882. Т. 3. С. 395.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 161. Раздел, посвященный амплификации, имеется не во всех рукописях «Мусикийской грамматики». В некоторых списках используется слово «размножение», безусловно, коррелирующее с термином «амплификация». См., например, Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Посмертный труд [по опубликованию и предисл.] С. В. Смоленского. [СПб.], 1910. С. 157–158. Однако анализ вариантов трактата не входит в задачи автора статьи. Все дальнейшие цитаты приводятся по изданию, подготовленному В. В. Протопоповым, ссылки даются и на страницы с публикацией факсимиле, и на перевод.

с описания которых композитор и теоретик начал излагать правила творения (сочинения) музыки<sup>13</sup>.

В музыке Титова подавляющее большинство примеров связано с имитационной фактурой, что предопределено и самим стилем партесного концерта, и огромным разнообразием форм канонического и фугированного письма в творчестве «царственного мастера»<sup>14</sup>. Однако в этой статье различные виды имитаций и канонов рассматриваются не с точки зрения их современной классификации, а как средства, приемы расширения композиции.

### *Точный повтор и тембро-фактурное варьирование в двухорных концертах Титова*

Простейшим, и вместе с тем действенным способом расширения пения служит точное повторение: «единою наипаче речи повторяюще»<sup>15</sup>. В риторике существует специальное наименование фигуры повторения (*palilogia*, от греч. «повторение слов»), но Дилецкий его не использует. В своих четырехголосных концертах он нередко обращался к точному повтору. Так, например, в концерте «Радуйся, Живоносный Кресте» в смысловой кульминации, в точке золотого сечения дважды повторяется каждое из слов стиха «оружие непобедимое». Вербальный и музыкальный повторы словно олицетворяют духовную несокрушимую силу этого оружия.

В сочинениях для небольших составов Титов также иногда использует точный повтор<sup>16</sup>, но в двухорных концертах скорее избегает его. При повторении музыки он может поменять текст, а при повторении текста прибегает к интенсивному тембровому или интонационному варьированию.

В концерте «Возлюблю Тя, Господи» при повторе трехголосных построений меняется текст второй синтагмы: «Господь утверждение мое и прибежище мое» (т. 8–10), «Господь утверждение мое и Избавитель мой» (тт. 12–16), в целом два построения усиливают основную идею этого раздела концерта (*Пример 1*).

При однократном повторе построения Титов использует тембровые варианты звучания. Троекратное «Аллилуйя» в характере канта в концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» далее темброво варьируется: тенора звучат со вторыми басами, а дисканты с первыми (*Пример 2*).

<sup>13</sup> Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 68, 340.

<sup>14</sup> См. об этом [7, с. 68–74].

<sup>15</sup> Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 161.

<sup>16</sup> О некоторых приемах амплификации в трехголосных Службах Божиих Василия Титова см. Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова. Исследование и публикация. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. С. 31–35.

8  
A. I Гос - подь ут-верж-де-ни-е мо-е  
A. II Гос - подь ут-верж-де-ни-е мо-е,  
T. I и при-бе-жи-ще мо-е,  
T. II и при-бе-жи-ще мо-е,  
B. I и при-бе-жи-ще мо-е,  
B. II Гос - подь ут-верж-де-ни-е мо-е,  
Гос -

13  
подь ут-верж-де-ни-е мо-е,  
подь ут-верж-де-ни-е мо-е,  
и из-ба-ви-тель мой,  
и из-ба-ви-тель мой,  
и из-ба-ви-тель мой,  
подь ут-верж-де-ни-е мо-е,

Пример 1. В. Титов. Концерт  
«Возлюблю Тя, Господи», тт. 8–16

85  
Д. I Ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я,  
Д. II Ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я,  
A. I Ал-ли-луй[я]  
A. II Ал-ли-луй[я]  
T. I Ал-лилуйя, ал-лилуй-я, ал-ли-луй-я,  
T. II Ал-лилуйя, ал-лилуй-я, ал-ли-луй-я,  
B. I Ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я,  
B. II [Ал]лилуй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй[я]

Пример 2. В. Титов. «Радуйтесь Богу,  
Помощнику нашему», тт. 85–87

Важный прием амплификации для Дилецкого — обмен голосов мелодиями — прием, известный еще с эпохи *Ars antiqua* как *Stimmtausch* [8, с. 49]: «Временем расширению пения мощно быти когда прежде пел первый кий любо глас послежде второй тожде премененне» («Временами расширению служит и такой прием, когда то, что пел первый какой-либо голос, потом передается во второй»)¹⁷.

Дилецкий называет этот прием «хоральным пением», или «хоральным правилом», что следует перевести как «хоровое правило», или правило антифонного сопоставления хоров¹⁸. Вначале он пишет о нем в первом разделе трактата, приводя примеры двухголосного бесконечного канона у басов и двух двойных четырехголосных канонов¹⁹. В разделе об амплификации он приводит трехголосные примеры с перестановкой двух верхних голосов²⁰, а затем возвращается к этому приему специально и дополняет «Образы хоралныя» (образцы) двухорными имитациями²¹. В этих трех разделах Дилецкий неоднократно подчеркивает универсальность приема, так как «хоральное пение» возможно применять в сочинениях на три, четыре, пять, шесть, семь, восемь и двенадцать голосов²².

В своих сочинениях Дилецкий очень часто пользуется «хоральным правилом», можно сказать, что это его излюбленный прием амплификации. Титов в двухорных концертах также многократно и разнообразно воплощает эту фактурную идею. Перестановка двух верхних голосов на фоне выдержанных басов в концерте «Ты ми, Христе, Господь» (Пример 3) очень напоминает трехголосные примеры Дилецкого (такой несколько «ученический прием» позволяет говорить о том, что это, вероятно, одно из ранних сочинений Титова).

Музыкальный пример 3. Концерт «Ты ми, Христе, Господь». Музыкальный текст на четырех голосах (D. 1, D. 2, B. 1, B. 2). Текст песни: си - ле Тво - ей, сла - ва, си - ле Тво - ей, сла - ва, сла - ва, Че - ло ве - ко - люб - че, си - ле Тво - ей сла - ва, си - ле Тво - ей сла - ва, Че - ло ве - ко - люб - че, си - - - ле Тво - ей сла - ва, Че - ло ве - ко - люб - че, си - - - ле Тво - ей сла - ва, Че - ло ве - ко - люб - че.

Пример 3. Василий Титов. Концерт «Ты ми, Христе, Господь», тт. 48–51

¹⁷ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 163, 393.

¹⁸ Там же. С. 87, 350. См. об этом: Плотникова Н.Ю. Полифония Василия Титова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 12–13.

¹⁹ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 350–351.

²⁰ Там же. С. 393–394.

²¹ Там же. С. 241–242, 431–432.

²² Там же. С. 243–247, 432–434. Отметим, что пример четырехголосного канона со вступлением басов от *a*, *d*, *G*, *c* рассчитан, скорее всего, на 16-голосный состав.

Автор «Музыкальной грамматики» считал, что поддержка имитаций органным пунктом («правило дудальное»<sup>23</sup>) украшает звучание. У Титова в концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» (Пример 4) два тенора, подражая трубным возгласам, образуют канон из пяти отделов на фоне басовых педалей.

Пример 4. В. Титов. «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему», тт. 58–61

Трехголосной имитацией типа «эхо», без противосложений, открывается концерт «Господи, силою Твоею»: тему проводят альты, тенора, басы первого хора (тт. 1–3), а затем — вторые голоса (тт. 3–5). В четырехголосии прием антифонного изложения может быть реализован в рамках мужского хора, в двойных бесконечных канонах, как в начале концерта «Радуйтесь, праведнии» (тт. 1–5) или в концерте «Готово сердце мое» (Пример 5).

Пример 5. В. Титов. Концерт «Готово сердце мое», тт. 15–18

<sup>23</sup> Там же. С. 352. Термин происходит «от названия народного духового инструмента дуда, типа во-лынки, на котором можно было длительно выдерживать один звук». Там же. С. 620.

Наиболее ярко и эффектно «хоральное правило» проявляется в двухорных имитациях и канонах, когда повтор связан с антифонным звучанием, то есть «хор по хоре поет» (или, в переводе, «хор за хором поет»)<sup>24</sup>. В цикле концертов Титова в таких эпизодах часто возникают двухорные бесконечные каноны с перестановкой голосов по типу *Stimmtausch*, как в концерте «Все языцы, воспещите руками» (тт. 14–16) или «Господи, силою твоею» (Пример 6)<sup>25</sup>.

64

Д. 1 воз ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся зе - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло,

Д. 2 [воз]ра-ду-ет-ся зе - ло, воз-ра-ду-ет-ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся

А. 1 воз ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся зе - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло,

А. 2 [воз]ра-ду-ет-ся зе - ло, воз-ра-ду-ет-ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся

Т. 1 воз ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся зе - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло,

Т. 2 [воз]ра-ду-ет-ся зе - ло, воз-ра-ду-ет-ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся

Б. 1 воз ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся зе - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло,

Б. 2 [воз]ра-ду-ет-ся зе - ло, воз-ра-ду-ет-ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся

68

воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, зе - ло.

зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - ло.

воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, зе - ло.

зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - ло.

воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, зе - ло.

зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - ло.

воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, зе - ло.

зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - - - ло, воз - ра-ду-ет - ся зе - ло.

Пример 6. В. Титов. Концерт «Господи, силою твоею», тт. 64–70

<sup>24</sup> Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. С. 199, 412.

<sup>25</sup> См., в частности, о концерте «Готово сердце мое»: Плотникова Н. Ю. Полифония Василия Титова. С. 77–80.



В этом же разделе трактата Дилецкий упоминает и перемещение на кварту вверх от тенора к альту, напоминающее темо-ответную имитацию<sup>28</sup>. Мы не будем останавливаться на фуигированных разделах, хотя они нередко выполняют важную экспозиционную функцию в концертах Титова «Готово сердце мое», «Возлюблю Тя, Господи», «Воскликните Господеви»<sup>29</sup>. Укажем лишь на расширяющие композицию, но не образующие фугато повторения в кварто-квинтовом соотношении, например, в концерте «Воскликните Господеви» с транспозицией мотива на кварту вниз (*Пример 8*) или в «Аллилуйя» из концерта «Возлюблю Тя, Господи» с повторением четырехтактового построения квинтой выше с тембровым варьированием (тт. 87–91). В завершении последнего концерта цепь имитаций охватывает все голоса хора в нисходящем порядке (тт. 138–142), и этот повтор на микроуровне дополняется редким для Титова точным повтором всего построения в тт. 143–148, усиливающим его завершающую функцию (*Пример 9*).

Example 8 shows a musical score for three vocal parts: T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B. I (Bass I). The score is in 4/4 time and features a melodic motif that is transposed down a fourth from T. I to B. I. The lyrics are: рцы - те Бо - гу, рцы - те Бо - гу,.

*Пример 8.* В. Титов. Концерт «Воскликните Господеви», тт. 34–37

Example 9 shows a musical score for a full choir with eight parts: D. I (Soprano I), D. II (Soprano II), A. I (Alto I), A. II (Alto II), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), B. I (Bass I), and B. II (Bass II). The score is in 4/4 time and features a melodic motif that is transposed up a fifth from B. I to D. I. The lyrics are: ал - - - ли - луй - я, ал - - ли - луй - я, ал - ли луй - я,.

*Пример 9.* В. Титов. Концерт «Возлюблю Тя, Господи», тт. 138–142

<sup>28</sup> Там же. С. 162, 393.

<sup>29</sup> См. о начальном фугато в концерте «Готово сердце мое»: *Плотникова Н. Ю.* Полифония Василия Титова. С. 107–108.

Метрические преобразования у Дилецкого предполагают «превращение» пения пропорционального (в трехдольном метре) на непропорциональное (в двухдольном) и наоборот<sup>30</sup> (такого рода трансформации встречались, например, в раннебарочных канцонах). Ритмическое варьирование связано с приемом уменьшения: «Когда был прежде такт во пении аз же противно превращающе поставляю полтакта или во первом пении бысть полтакта, аз же противно сему во превращении поставляю четвертки»<sup>31</sup>.

Титов изменяет метр в трех из восьми двухорных концертах, при этом только один раз, в разделе «Аллилуйя», не прибегая к метроритмическому варьированию тематизма. Прием уменьшения длительностей от четвертей к восьмым у него можно встретить, но без мелодического повтора, как в концерте «Готово сердце мое» (Пример 10), или с одновременным изложением, подобным звучанию больших и малых колоколов, как в концерте «Радуйтесь, праведнии» (Пример 11).

75

Д. 1  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

Д. 2  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

А. 1  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

А. 2  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

Т. 1  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

Т. 2  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

Б. 1  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

Б. 2  
аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя

Пример 10. В. Титов. Концерт «Готово сердце мое», тт. 75–80

<sup>30</sup> Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 148, 162, 393.

<sup>31</sup> Там же. С. 198. В переводе В. В. Протопопова: «Правило обращения применяется не только в печальном и веселом тоне, когда обращается печальное на веселое и веселое на печальное, но и в ритме, когда первоначально была целая нота, я же превращаю ее в половинную, или если в первый раз была половинная, то при превращении ставлю четверти». Там же. С. 411.



Яко ниву рясно плоды украшают,  
Тако деву красно роды ублажают.  
Ниву рясно плоды украшают яко,  
Деву красно роды ублажают тако.  
Рясно плоды украшают яко ниву.  
Красно роды ублажают тако деву.

Именно так, во множестве вариантов, представляет свои тематические тезисы Титов, комбинируя различные виды восходящего и нисходящего движения. В концерте «Господи, силою Твоею» вначале преобладает вариант с нисходящим ходом на кварту (отмечен скобками, его инверсия прозвучит у первых дискантов в тт. 21–22), но затем возникает постепенно восходящий ход в том же ритме с синкопой (отмечен скобками с пунктиром), обновляющий систему имитаций (Пример 12). Сопоставление и даже одновременное звучание прямого и обращенного движения темы насыщает двуххорную фактуру и в концерте «Возлюблю Тя, Господи», где некоторые имитации, например, между двумя альтами в тт. 79–80 можно рассматривать как ракоходные в свободном ритме (Пример 13).

Музыкальный пример 12 представляет собой фрагмент партитуры для хора с вокальными партиями. В нотном тексте выделены скобками и пунктиром различные ритмические и мелодические движения. Лирика под каждой партией гласит:

Д. 1: [Твое]ю, си - ло-ю Тво-е - - - ю, си - ло-ю Тво - е - - - ю,  
 Д. 2: си - ло-ю Тво-е-ю, си - ло-ю Тво - е - - ю, си[люю]  
 А. 1: [Тво]е - ю, си - ло-ю Тво - е - ю, си - ло-ю Тво - е - ю,  
 А. 2: [Тво]е - ю, си - ло-ю Тво - е - ю,  
 Т. 1: [Твое]ю, си - ло-ю Тво-е - ю,  
 Т. 2: си - ло-ю Тво-е - ю, си - ло-ю Тво - е - ю,  
 Б. 1: си - ло-ю Тво - е - ю, си - ло-ю Тво - е-ю, си - ло-ю Тво-е-ю, си[люю]  
 Б. 2: [Твое]ю, си - ло-ю Тво-е - ю, си - ло-ю Тво - е-ю, си - ло-ю Тво-е-ю, си[люю]

Пример 12. В. Титов. Концерт «Господи, силою Твоею», тт. 18–23



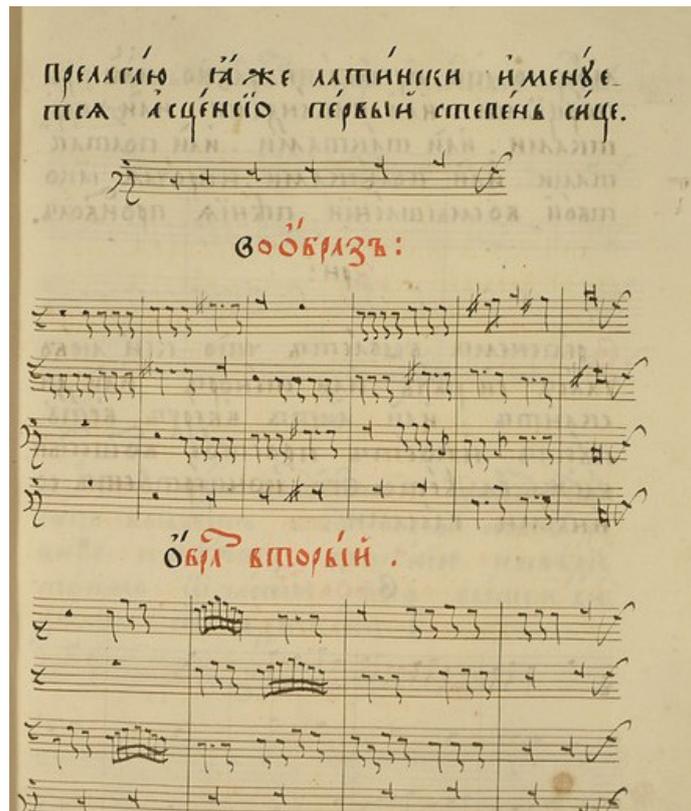


Иллюстрация 1. Фрагмент «Музыкальной грамматики» Н. Дилецкого  
(НИОР РГБ. Ф. 173/1. № 107. С. 47.)

В докладах на Международной научной конференции «Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования» (Москва, 2016) музыковеды обратили внимание на истоки этой техники. Г. И. Лыжов и Е. О. Дмитриева считают, что ее прообразом могли стать генерал-басовые руководства по клавишной игре и импровизации, например, «Руководство для всех играющих на органе, спинете и монохорде» Спиридиона. Этот трактат представляет собой по большей части хрестоматию восходящих и нисходящих басовых оборотов («каденций»), постепенных или со скачками, со множеством вариантов реализации [11, с. 227–229]. Е. Е. Чернова указывает на практику многоголосной вокальной импровизации (т.н. *Contrapunto alla mente*), которая базировалась на изучении секвенционных «*cantus firmus*-моделей» и их контрапунктической реализации и нашла отражение в трактатах Висенте Лузитано<sup>37</sup>, Сципионе Черрето, Андриано Банкьери, Людовико Цаккони, Сильверии Пичерли, Афанасия Кирхера и других авторов [12, с. 262–268].

Приведем различные формы реализации первого и четвертого видов «возшествия» и «низшествия», обнаруженные нами в двухорных концертах Титова.

<sup>37</sup> *Lusitano V. Introduttione facilissima, et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice et in concerto ... Roma: Antonio Blado, 1553. P. 13–14.*

В концерте «Готово сердце мое» на восходящем движении по секундам («восшествие первое») основана пропоста небольших канонических построений, при этом любопытно варьирование расстояния и интервала имитаций (одна четверть и полтакта, кварта и квинта), смена порядка вступления у нижних голосов (Пример 14).

Блестящим художественным воплощением схемы первого «восшествия» стало начало раздела «Аллилуйя» в концерте «Воскликните Господеви» (Пример 15): все восемь голосов вступают с расстоянием в полтакта, двигаясь вверх по секундам в пределах октавы. Складывается цепь трехголосных канонов из трех отделов, написанных в простом контрапункте, за небольшим исключением: реальная высота пятого и шестого проведений выше на октаву, так как пропоста переходит к дискантам (используется октавный контрапункт + 7). Музыка передает рост торжественного, ликующего настроения, усиление звуковой массы – при исполнении здесь явно может использоваться *crescendo*. При этом сама пропоста имеет скорее нисходящий мелодический контур, что по терминологии Дилецкого уже может относиться к правилу «смешанному» («микста»).

60

Д. 1 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ино[вемся]

Д. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те - бе

А. 1 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те - бе в ло - дех, Гос - по-ди, Гос - по-ди, ис-по-вем-ся, ино[вемся]

А. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те - бе,

Т. 1 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем - ся

Т. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем - ся

Б. 1 [ра]но. Ис-по-вем - ся Те - бе, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те[бе]

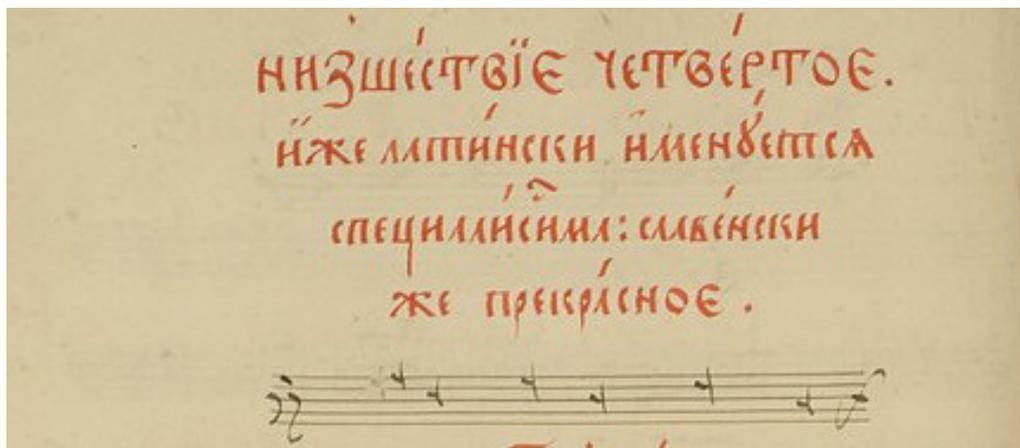
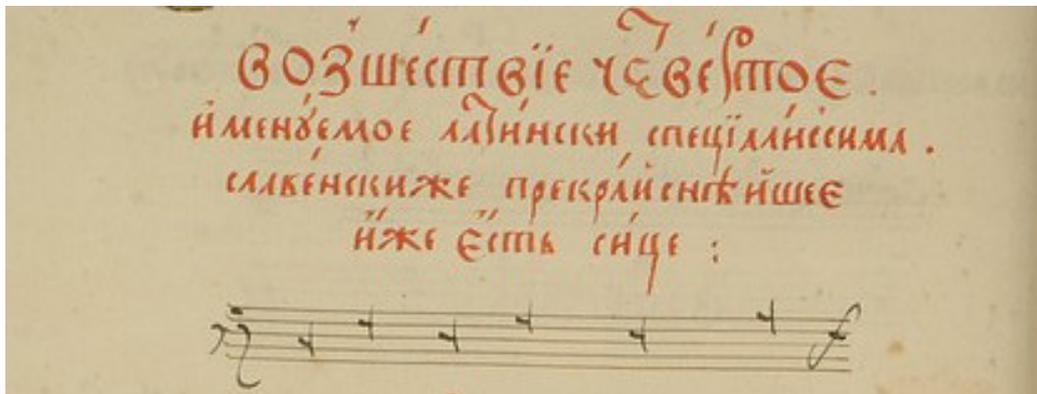
Б. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем - ся

Пример 14. В. Титов. Концерт «Готово сердце мое», тт. 60–63





Четвертые виды, так называемые «золотые секвенции», Николай Дилецкий выделяет особо, используя два языка: восшествие, «именуемое латински специалиссима, славенски же прекрайснейшее», нисшествие, «иже латински именуется специалиссима: славенски же прекрасное»<sup>38</sup> (Иллюстрации 2, 3).



Иллюстрации 2, 3. Н. Дилецкий. «Идея грамматики мусикийской», фрагменты (НИОР РГБ. Ф. 173/І. № 107. С. 54, 60)

У Титова блоки канонических секвенций разной продолжительности формируют заключительный раздел «Аллилуйя» в концерте «Готово сердце мое», причем секвенцию по секундам вверх на мотиве с восходящими квартами оттеняет преимущественно нисходящий порядок вступления голосов (Пример 18).

В концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» длинная волна восхождения (пять звеньев секвенции у басов с мелодически распетой квинтой со словами «во благознаменитый день праздника вашего») приводит к кульминационной точке в припеве «Аллилуйя». В структуре канонической секвенции в октавном контрапункте Титов удваивает ритмы в дециму, а пропуски звучат в контрапункте с инверсией мотива (Пример 19).

Итак, четвертое «восшествие» представлено в музыке Титова в большом количестве примеров, что подтверждает его особую роль, отмеченную Дилецким. Нисходящая же форма встречается реже. В следующем примере

<sup>38</sup> Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 279.







49

я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - шен,

[Выш]ний стра - - - шен, я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - шен,

стра - шен, я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - - - шен я - ко Гос-подь

я - ко Гос-подь Выш - ний стра[шен]

Выш - ний стра - - - - - шен, я - ко Гос-подь

я - ко Гос-подь Выш - - - - ний стра[шен]

я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - - - шен, я - ко Гос-подь

Выш - ний стра - - - - - шен, я - ко Гос-подь Выш[ний]

Пример 22. В. Титов. Концерт «Все языцы», тт. 49–52

### Резюме

Таким образом, модели секвентного изложения и развития, описанные в трактате Дилецкого, находят в музыке Титова как простейшее «учебное претворение», так и блестящую творческую интерпретацию. Интервальные схемы «оживают» в мелодически ярких построениях, фактурное воплощение демонстрирует великолепную имитационную технику.

Исследование показало, что Титов, безусловно, владел всеми способами амплификации, рекомендованными Дилецким в «Музыкальной грамматике». Более того, он использовал их в своей музыке не как застывшие образцы, а творчески претворял их, исходя из текста сочинений. Многообразие приемов изложения и развития тематизма в музыке Титова превосходит обычные нормы музыкальной «грамматики». И в создании материала, и методах работы с ним проявляется уникальность таланта Титова, подчеркнутая еще одним из современников, который назвал его «царственным мастером», «всех премудростию своею превосшедшим» [13, с. 62]<sup>39</sup>.

Амплификация охватывает не все виды повторности. За рамками настоящей статьи остается повторность, связанная с рефренными формами, хотя она в целом свойственна поэтике Титова [14], представлена и в двухорных концертах «Возлюблю Тя, Господи» и «Ты ми, Христе, Го-

<sup>39</sup> Цитата уточнена по оригиналу: ОР ГИМ. Собр. Барсова. № 1341. Л. 23 об.

сподь». Но приемы амплификации рассчитаны на следование повторяемых фрагментов друг за другом, пусть и в варьированном виде. Изучение партесных сочинений в свете аутентичной теории амплификации, дополненное объяснением композиторской техники с позиций современных методов анализа, приводит к более глубокому пониманию стиля и новым научным результатам.

### Список литературы

1. Плотникова Н. Ю. К биографии государева певчего дьяка Василия Титова: новые источники // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. Вып. 48. С. 34–46. <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>
2. Плотникова Н. Ю. Творчество мастеров партесного стиля Василия Титова и Николая Дилецкого: новые открытия и перспективы изучения // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Материалы международной научной конференции / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. С. 145–154. Вып. 1.
3. Александрина А. В., Булычева А. В. Концерты на восемь голосов Василия Титова и «творение иерея Василия Гусева» // Научный вестник Московской консерватории. Т. 11, № 4. 2020. С. 42–61. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.004>
4. Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII – первой половины XVIII века: дис. ... канд. иск. М., 2022. Т. 2.
5. Плотникова Н. Ю. К вопросу о многохорном пении в России (по рукописным источникам конца XVII–XVIII века) // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 25–35. <https://doi.org/10.34684/hon.201902004>
6. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.
7. Плотникова Н. Ю. Об имитационных формах в четырехголосной Службе Божией («трудной») Василия Титова // Opera musicologica. 2021. Т. 12, № 5 (С). С. 63–79. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.004>
8. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. М.: Музыка, 1983.
9. Вискова И. В. Марцин Мельчевский и «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 38. С. 51–61. <https://doi.org/10.15382/sturV202038.51-61>
10. Герасимова И. В. Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века: дис. ... канд. иск. М., 2010.

11. Лыжов Г. И., Дмитриева Е. О. Виды контрапункта в «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. С. 217–232. Вып. 1.

12. Чернова Е. Е. Раннее западноевропейское и русское барокко: к проблеме аутентичности аналитических методов // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М., 2016. С. 261–271. Вып. 1.

13. Протопопов Вл. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М.: Музыка, 1989.

14. Гатовская Е. Е. Некоторые особенности рефренных форм в четырехголосных концертах Василия Титова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 31. С. 83–101. <https://doi.org/10.15382/sturV201831.83-101>

#### References

1. Plotnikova, N. Yu. (2022). Towards the Biography of the Tsar's Singing Clerk Vasily Titov: New Sources. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 48, 34–46. (In Russ.). <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>

2. Plotnikova, N. Yu. (2016). Tvorchestvo masterov partesnogo stilya Vasiliya Titova i Nikolaya Dileckogo: novye otkrytiya i perspektivy izucheniya [The Work of the Masters of the Partesnoy Style Vasily Titov and Nikolay Diletsky: New Discoveries and Prospects for Study]. In N. Yu. Plotnikova (Ed.), *Russian Musical Baroque: Research Trends and Prospects* (Vol. 1, pp. 145–154). (In Russ.).

3. Alexandrina, A. V., Bulycheva, A. V. (2020) Concertos for 8 Voices by Vasily Titov, and the Composer Vasily Gusev. *Journal of Moscow Conservatory*, 11(4), 42–61. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.004>

4. Gatovskaya, E. E. (2022). *Koncerty Vasiliya Titova na chetyre golosa v kontekste russkoj horovoj kul'tury poslednej chetverti XVII – pervoj poloviny XVIII veka* [Vasily Titov's Concertos for Four Voices in the Context of Russian Choral Culture of the Last Quarter of the 17th – First Half of the 18th Century]. [Unpublished cand. sci. dissertation (Art Studies)] (Vol. 2). The State Institute for Art Studies. (In Russ.).

5. Plotnikova, N. Yu. (2019). Polychoral Singing in Russia (Based on the Late 17th – 18th Century Manuscripts). *Art Education and Science*, 2, 25–35. <https://doi.org/10.34684/hon.201902004>

6. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (1994). *Russkaja muzyka XVII veka – vstrecha dvuh jepoh* [Russian Music of the 17th Century: A Meeting of Two Eras]. Muzyka. (In Russ.).

7. Plotnikova, N. Yu. (2021). On Imitation Forms in the Four-part Divine Service ('Difficult') by Vasiliy Titov. *Opera musicologica*, 12(5), 63–79. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.004>

8. Evdokimova Yu. K. (1983). *Istorija polifonii* [History of Polyphony] (Vol. 1). Muzyka. (In Russ.).

9. Viskova, I. V. (2020). Marcin Melczewski and *Musical Grammar* by Nikolay Diletsky. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 38, 51–61. (In Russ.) <https://doi.org/10.15382/sturV202038.51-61>
10. Gerasimova, I. V. (2010). *Nikolaj Dileckij: tvorcheskij put' kompozitora XVII veka* [Nikolai Diletsky: The Creative Path of the 17th Century Composer]. [Unpublished cand. sci. dissertation (Art Studies)]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
11. Lyzhov, G. I. Dmitrieva, E. O. (2016). Vidy kontrapunkta v “Musikijskoj grammatike” Nikolaya Dileckogo [Types of Counterpoint in Nikolay Diletsky's *Musical Grammar*]. In N. Yu. Plotnikova (Ed.), *Russian Musical Baroque: Research Trends and Prospects* (Vol. 1, pp. 217–232). (In Russ.).
12. Chernova, E. E. (2016). Rannee zapadnoevropejskoe i russkoe barokko: k probleme autentichnosti analiticheskikh metodov [Early Western European and Russian Baroque: On the Authenticity of Analytical Methods]. In N. Yu. Plotnikova (Ed.), *Russian Musical Baroque: Research Trends and Prospects* (Vol. 1, pp. 261–271). (In Russ.).
13. Protopopov, Vl. V. (1989). *Russkaja mysl' o muzyke v XVII veke* [Russian Thought on Music in the 17th Century]. Muzyka. (In Russ.).
14. Gatovskaya, E. E. (2018). Some Specific Features of Refrain Forms in Concertos for Four Voices by Vasily Titov. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 31, 83–101. (In Russ.). <https://doi.org/10.15382/sturV201831.83-101>

Сведения об авторе:

**Плотникова Н. Ю.** — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки.

Information about the author:

**Natalya Yu. Plotnikova** — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Music Theory Department; Senior Researcher, Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 19.07.2024;  
одобрена после рецензирования 10.09.2024;  
принята к публикации 22.10.2024.

The article was submitted 19.07.2024;  
approved after reviewing 10.09.2024;  
accepted for publication 22.10.2024.