

"Царственный мастер" Василий Титов

Плотникова Н. Ю.

(МГК им. П.И. Чайковского, ГИИ)

Василий Титов (ок. 1650 – ок. 1715) – выдающийся композитор мастер партесного стиля, в произведениях которого формировалась русская национальная хоровая школа. Его сочинения главенствовали в певческом обиходе как столичных соборов, так и небольших храмов российской провинции на протяжении всего XVIII века; редкая рукопись этого времени не содержит концертов или Служб государева певчего дьяка. В одном из списков «Музыкальной грамматики» Н. Дилецкого есть запись владельца с благодарностью «царственному мастеру Василию Титовичу, что у Спаса в нове верховому дьяку и композитору всех премудростию своею превосходящему» [8, 62]

Наиболее глубокое и серьезное исследование биографии и творческого наследия Титова впервые было осуществлено крупнейшим ученым, профессором Московской консерватории В.В. Протопоповым в ряде статей и монографии «Музыкальное творчество Василия Титова: к проблеме партесного стиля» (1989, готовится к изданию). Свой вклад в изучение музыки этого композитора внесли Н.А. Герасимова-Персидская, Ю.В. Келдыш.

Наследие Титова огромно, считается, что ему принадлежит около двухсот произведений. К сожалению, мы не имеем полного списка его сочинений, не говоря о полном собрании сочинений, подготовка которого, на наш взгляд, могла бы стать одним из важнейших национальных проектов в области музыки. Имеющиеся издания не охватывают и десятой доли всего наследия Титова. Наиболее значительные публикации были подготовлены В.В. Протопоповым: знаменитый концерт в честь Полтавской победы «Рцы нам ныне» в серии «Памятники русского музыкального искусства» (М., 1973) и сочинения композитора в сборнике «В.Титов. Ансамбли и хоры без сопровождения» (Вып. 1; М., 2004). В конце XX века интерес к русской хоровой музыке второй половины XVII века – начала XVIII века возник в Америке, что вызвало к жизни издание «Василий Тито и русское барокко. Избранные хоровые произведения» (Медисон, Коннектикут, 1995, ред. О. Дольской). Публикация нескольких сочинений Титова в приложении к данной статье лишь в очень малой степени заполнит издательский «вакуум».

И в биографии, и в творчестве Василия Титова остается немало белых пятен. Впервые в официальных документах его имя зафиксировано в 1678 году, когда Титов появился при дворе царя Федора Алексеевича. Одно из ранних упоминаний о Василии Титове удалось обнаружить историку П.В. Седову в записной книге Аптекарского приказа: 18 января 1678 года царь указал «своего певчего крестового дьяка Василия Титова сына Коробова в аптекарском приказе <...> лечить, а лекарства давать безденежно» [9, 496]. Таким образом, данная запись открывает для нас полное имя композитора: его фамилия была Коробов, а Титов – характерная для того времени форма отчества. Тем не менее, во всех прочих документах, связанных, например, с получением жалованья, встречается только подпись «Василей Титов», в известных нам музыкальных рукописях авторство композитора обозначается также именем «Титов».

Василий Титов занимал выдающееся место среди государевых певчих. 7 апреля 1679 года, в пасхальный день он получил по царскому указу дорогую одежду – однорядку «с пуговицы серебрянными золочеными». Рядом с этой записью есть и другая, где одному из государевых слуг, Антипе Пятово велено сделать «шапку суконную с соболем вместо взятой у него шапки, что у него взята и отдана певчему дьяку». Историк П.В. Серов предполагает, что «под безымянным певчим здесь следует понимать все того же Василия Титова сына Коробова, пение которого так понравилось царю, что он велел немедленно наградить его шапкой стоявшего поблизости придворного. Эта живая деталь раскрывает подлинное увлечение Фёдора Алексеевича мастерским исполнением церковной музыки» [9,498], во многом – благодаря таланту Василия Титова.

Двадцать один год служил Титов при дворе российских государей, затем началась его активная педагогическая деятельность. 4 мая 1699 года Пётр I пожаловал «Василья Титова из певчих во дьяки» [5,116] и направил в Свияжск, расположенный недалеко от Казани. Исследователь музыкального образования в России В. М. Ковалёва выявила в ведомостях Приказа Казанского Дворца сведения о расходе денег по городу Свияжску за 1701 год, которые выплачивались в том числе прочих «мастером 2-м человеком, которым велено учить в Свияжску нотному пению студентов» и «студентом 15-ти человеком, которые учатца нотному пению» [5, 115]. Известно также, что «свияжских вспеваков» затем брали в Москву в Преображенский полк и учили играть «на анбоях» (гобаями в то время часто называли различные духовые инструменты).

Спустя три года, в мае 1702 года Титову «велено быть из Свияжска к Москве со всем своим домом для учения учеников в школе нотному пению» [5, 116]. Эта школа находилась на Тверском подворье в Москве (ныне это комплекс строений на улице Кузнецкий мост, дом 17), в 1702 году в ней числилось уже около ста человек. Наибольшее количество учеников зафиксировано в декабре 1703 года (104 человека), в разные месяцы 1704 года это число колеблется от 87 до 100 человек.

Дьяк Василий Титов, по-видимому, возглавлял эту школу, совмещая службу в Приказе Казанского Дворца с педагогической деятельностью. 1702 году ему заплатили за приказную работу 100 рублей, а в 1703 году «за учение нотного пения учеников 100 ж рублём, итого 200 рублём» [5, 119]. Денежное довольствие школы постепенно росло. В 1703 году пяти учителям вместе с учениками за год были выплачены 1151 рубль, а на хозяйственные нужды школы было отпущено 328 рублей [5, 119]. Столь солидные по тем временам затраты указывают на то, что открытие и функционирование подобного учебного заведения представляло особую значимость для государства.

Последние сообщения о получении жалования Василием Титовым в школе на Тверском подворье относится к апрелю 1704 года. В.В. Протопопов нашел сведения о том, что в 1711 году Титов был дьяком Московской ратуши. Дальнейшая судьба композитора неизвестна; 1715 год считают условным годом его кончины.

Хронологию творчества Титова выявить пока невозможно. У него всего два датированных сочинения. Первое относится к 1687 году: композитор положил на ноты все тексты «Псалтири рифмотворной», изданной в 1680 году Симеоном Полоцким, и преподнес прекрасно оформленный экземпляр царевне Софье. Одно из поздних сочинений Титова, концерт «Полтавскому торжеству» был связан с великим историческим событием, победой русских над шведами в Полтавской битве, произошедшей 27 июня 1709 года. Создание концертного воплощения текста стихир для торжественных Богослужений могло быть поручено только первому музыканту в государстве – Василию Титову.

Все прочие его сочинения не датированы. Мы ничего не знаем о первых этапах становления таланта Титова, о месте его обучения. Появился ли он при дворе царя Фёдора сложившимся мастером или начинающим певчим – неизвестно. Но мастерство Титова, его блестящая полифоническая техника свидетельствует о том, что он получил великолепную школу, прекрасно знал и творчески освоил итальянское, немецкой и польское искусство XVII века.

Творчество Титова разнообразно в жанровом отношении. Ему принадлежат «Службы Божии», «Всенощные», вечерние, циклы песнопений – Задостойников на все двенадцатые и великие праздники (15 песнопений), Догматиков Богородичных восьми гласов (16 песнопений), «Катавасия на день Пятидесятный», включающая в себя все 9 песней канона в день Святой Троицы, или Пятидесятницы и т.д. Объединяет все эти сочинения партесный (от лат. *partes* – голоса, мн. число от лат. *pars* – часть, участие; в переносном смысле – хоровая партия) концертный стиль, в основе которого лежат принципы концертирования (или, по терминологии Н. Дилецкого, «борения» голосов): чередование соло, группы голосов и *tutti*, противопоставление аккордово-гармонического и имитационного изложения, контраст двух- и трехдольных метров.

Крупнейший жанр наследий Титова – Служба Божия, цикл, включающий в себя основные песнопения Литургии, сформировавшийся на Украине в 30-е годы XVII века и под этим названием распространявшийся в России со второй половины столетия. В полном виде Службы Божии состоят из пяти крупных частей:

1. «Слава... Единородный Сыне»; к ней примыкают два «Кирие елейсон» (греч. «Господи, помилуй») и «Аминь»;
2. Многосоставный номер, включающий в себя «Приидите, поклонимся», «Трисвятое», ряд ектений «Кирие элейсон» после чтения Евангелия до начала Херувимской;
3. «Иже херувимы»;
4. «Милость мира», «Тебе поем»;
5. «Достойно есть».

В результате многолетней архивной работы мы установили, что Василию Титову принадлежит 12 Служб Божиих: две на три голоса, две на четыре голоса, две на восемь голосов, четыре на 12 голосов, одна на 16 голосов и одна на 24 голоса¹. Ни у одного из композиторов русско-украинского

¹ Эти данные не являются окончательными, так как архивные изыскания продолжаются. В настоящее время нами изучено около двухсот комплектов партесных рукописей в Синодальном певческом и Епархиальном певческом собраниях Отдела рукописей Государственного Исторического музея (ГИМ), в рукописных фондах Российской Государственной библиотеки, Музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Готовится к изданию первый выпуск Служб Божиих Василия Титова на три, четыре и восемь голосов.

барокко нет ни такого количества циклов, ни такого разнообразия в музыкальном претворении литургических текстов.

На наш взгляд, каждый замысел Титова уникален. Своеобразие проявляется уже в хоровых составах. Одна из трехголосных Служб (ля минор) написана для двух дискантов и баса, вторая (ре минор) – для альты, тенора и баса. Одна четырехголосная Служба создано для традиционного смешанного хора, вторая – для двух дискантов и двух басов. Богато представлены у композитора многохорные составы. Следует подчеркнуть, что у старших современников Титова – Н. Дилецкого, С. Пекалицкого, максимальное число голосов – восемь, в двуххорных сочинениях. Для Титова излюбленным является треххорный 12-голосный состав. Сочинения для 4 и 6 хоров имеют аналогии в творчестве других авторов по количеству голосов, но значительно превосходят их по мастерству и оригинальности выполнения.

Приводимые в приложении к данной статье публикации фрагментов Служб демонстрируют разнообразие хорового воплощения и полифоническое искусство Василия Титова. «Достойно есть», заключительная часть из трехголосной Службы ре минор – образец камерного письма, в котором преобладает кантовая фактура – альт и тенор движутся параллельными терциями, а бас создает гармоническую опору. Но Титов всегда стремится к разнообразию фактуры и даже в трехголосии вводит сопоставление баса и двух верхних голосов (в строке «Присноблаженную и Пренепорочную»). Композитору свойственно также последовательное развитие материала: гармоническую секвенцию, начатую в тактах 6-7, он далее преобразует в каноническую с удвоением респосты в терцию.

Четырехголосие дает больше возможностей для различных тембровых соотношений, комбинаций голосов. В Службе Божией для смешанного хора мелодическую линию, удвоенную терциями, Титов вновь поручает альту и тенору, но контекст этого фактурного приема уже иной: двухголосие рельефно сопоставляется четырехголосному *tutti* (трижды со словами «Трисвятую песнь припевающе»). Во второй части песнопения складывается нечто вроде миниатюрной мотетной формы, где каждый новый фрагмент текста («ангельскими невидимо», «дориносима чинми», «аллилуия») получает свою тему и её имитационное изложение: простую имитацию, каноническую секвенцию и бесконечный канон.

Если трехголосные композиции «могут быть сравнены с изящной миниатюрой, небольшим полотном, требующим внимательного изучения, то многохорность под стать станковой живописи, многофигурным композициям фресок и плафонов, предполагающим рассмотрение с известной дистанции»,

– справедливо замечает Н.А. Герасимова-Персидская [1, 628-629]. Появляется глубина звучания – смена планов при переходе от ансамбля к tutti, от одного хора к двум или трем, усиливается контраст, стереофоничность, расширяется арсенал полифонических средств.

В песнопении «Всемирную славу», открывающем цикл Догматиков Богородичных, каноническая техника реализуется в антифонных сопоставлениях хоров: первый и второй хоры по очереди проводят краткую четырехголосную тему, образуется бесконечный канон. Поиски истоков такой техники ведут нас в эпоху Ренессанса. Например, «карнавальные жанры Лассо насыщены переключками типа эха, запечатлевшими как бы природную среду их бытования (на открытом воздухе, в незамкнутом пространстве улиц и площадей ренессансных городов)» [3, 332].

Антифонные сопоставления хоров стали нормой в сочинениях Дж. Габриели и других представителей венецианской школы. Неповторимое архитектурное своеобразие собора св. Марка способствовало развитию многохорности. По мнению М.Н. Лобановой, «у Габриели принцип мотетной формы во многих многохорных композициях был заменен хоровым антифоном<...> Хор начинает пониматься не как полифоническое целое, а как пространственная единица» [6, 61]. Лобанова приводит примеры хоровых антифонов из сочинений Дж. Габриели и Г. Щютца, но подобные образцы в изобилии содержат партесные сочинения В. Титова. Таким образом, русское барокко с конца XVII века следует общим тенденциям европейского музыкального искусства.

Догматик «Всемирную славу» представляет интересный образец рефренной формы. Одну из строк текста, прославляющую Богородицу – «воспоим Марию Деву», Титов избирает рефреном, «прославивая» им прочие краткие строки. Рефрен не однороден по структуре: антифонные переключки завершаются кантовым звучанием теноров и басов; различно и их ладовое решение: мажорные антифоны сменяются минорным трио, а минорные, напротив – мажорным, и лишь последнее, пятое проведение рефрена и начинается, и заканчивается в ре миноре. Во второй части песнопения («Сию убо имущу») Титов отказывается от рефрена, при этом рефренный раздел завершается в такте 38 – ровно в точке золотого сечения, что свидетельствует о стройности композиции.

В публикации представлена также первая часть «Реквиральной» Службы Божией Василия Титова². Название «Реквиральная» восходит к латинскому «*requiet*», но более тесно связано с польским прилагательным «реквиральный» (*rekwjalny*) – заупокойный, со словосочетанием «*msza rekwjalna*» – «заупокойная месса» [10, 509]³.

«Реквием» Титова имеет скорбный, но суровый, мужественный характер, что находит отражение в хоровом решении Службы с огромной ролью мужской группы хора (теноров и басов). Все сочинение открывает собранное звучание первых, вторых теноров и первых басов: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу». Далее в этой части мужскому хору поручено еще четыре эпизода, что, безусловно определяет колорит музыки. Активный, решительный характер музыки определяется и тематизмом Службы. Н.А. Герасимова-Персидская считает, что «в партесном концерте идет напряженный процесс овладения законами нового типа композиции, в том числе и тематизмом» [2, 150]. На наш взгляд, в творчестве В.Титова этот процесс протекает особенно интенсивно, некоторые его темы можно назвать индивидуальными интонационными комплексами сочинения.

Начальная тема «Слава Отцу и Сыну», открывающая Службу, претендует на роль тематического ядра всего произведения. Мелодия первого тенора, начинаясь с терции тоники, содержит два восходящих квартовых хода: $a-d^1 - cis^1-f^1$ и завершается нисходящими секундами, приводящими к d как к приме доминанты, куда произошло отклонение. В этой теме тесно переплелись два оборота, имеющих символическое название «тема креста»: $b-a-d-cis$ и $d-cis-f-e$. Второй оборот, с уменьшенной квартой, совпадает (в транспозиции) с темой фуги cis -moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Наряду со скорбными интонациями «темы креста», глубоко своеобразный характер теме Титова придают две восходящие кварты. Интонационные истоки этого оборота ведут к григорианскому хоралу; например, сочетание двух кварт составляет основу темы органной фуги Es -dur И. С. Баха на хорал Святой Анны («*St. Anne*», BWV 552). Подобные темы встречались в мессах Дж. П. Палестрины, впоследствии, как дань традиции – в хоровых

² Название «Реквиральная» имеется лишь в одном из двух списков Службы (ГИМ. – Син. певч. собр. – № 709), во втором списке (Гим. – Син. певч. собр. – № 712) она фигурирует без названия, как «Служба на 8 голосов». Принадлежит ли название самому Титов или сложилось в клиросной практике, неизвестно

³В польском языке встречается также синонимы слова «*rekwjalny*»: *Zaduszna msza* – заупокойная обедня [7, 781], *Zalobne nabozenstwo* – панихида [7, 790]. «Реквиральная» Служба принадлежит Н.Дилецкому.

сочинениях В. А. Моцарта (месса c-moll), а в музыки Л. ван Бетховена были переосмыслены и подчинены героической концепции его творчества (например, в теме фуги из финала Сонаты №31 op. 110). Таким образом, начальная тема «Реквиральной» Службы В. Титова вписывается в широкий контекст развития европейской музыки.

Примененные Титовым в первой теме, кварты становятся одним из важнейших строительным элементов всей Службы. Так, вслед за ядром-тезисом во втором построении «и Святому Духу» появляется своего рода «антитезис» – нисходящие кварты, причем здесь их уже три: f^1-c^1 , es^1-b , d^1-a . Прямолинейность кварт несколько сглажена соединительным проходящим звуком, но, с другой стороны, «квартность» усиливается благодаря имитации у первых басов (Титов уже в первых тактах сочинения демонстрирует своё полифоническое мастерство). Развитие приводит к результату-синтезу: хореические кварты, решительность и устремленность которых несколько скрывалась (тем более в условиях *piano*), сменяются ямбическими, затактовыми, звучащими в терцовом удвоении в крайних голосах восьмиголосного *tutti* «и ныне и присно» на *forte*, а в завершении всего построения переходят в торжественно-мажорные ходы басов и дополняются взлетающими фигурами шестнадцатых у теноров уже в пределах квинты. Так Титов мастерски выстраивает различные стадии-ступени формирования темы из одного интервала.

Краткое рассмотрение хорового письма, тематизма, формы, полифонических приёмов в избранных сочинениях В. Титова убеждает в том, что его творчество было ярчайшим явлением в истории русской музыкальной культуры. Освоение его наследия еще впереди, оно требует многолетней архивной работы, но мы надеемся, что данная публикация откроет новые грани таланта крупнейшего отечественного композитора.

Литература

1. Герасимова-Персидская Н. А. «Малые формы» в русско-украинской музыки XVII в. // *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Vol. 7. – Bydgoszcz, 1985. – S. 621-637.
2. Герасимова-Персидская Н. А «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII –первой половины XVIII веков // *Русская хоровая музыка XVI – XVIII веков*. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83 – М., 1986. – С. 136-152.
3. Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // *История полифонии*. Вып. 2-Б. – М., 1996.
4. Дубравская Т. Н. Полифония: Учебник для высшей школы. – М., 2008.
5. Ковалева В. М. Музыкальное образование в России в конце XVII – первой половины XVIII столетия: историко-педагогический аспект: Дис. канд. пед. наук. – М., 2002
6. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994.
7. Полный словарь польского и русского языка, составленный П. П. Дубровским. Часть Польско-Русская. – Варшава, 1898.
8. Протопопов В. В. Русская мысль о музыки в XVII веке. – М., 1989.
9. Седов П. В. Закат московского царства: Царский двор конца XVII века. – СПб., 2006.
10. Kartowicz J., Krynski A., Niedzwiedzki W., *Słownik języka polskiego*. T. V. – Warszawa, 1912.