это говорит о примате слова, как в знаменном пении, о том, что монодия, троестрочие, многоголосное демество с их метрической свободой препятствовали усвоению двухдольных и трехдольных размеров.

Это, конечно, зависит от национальной музыкальной традиции, но также и от культурного быта. Можно предположить, что в Новоиерусалимском Воскресенском монастыре музыку к силлабическим текстам сочиняли сами творцы этих текстов, сами поэты. Что до Германа, самого из них талантливого и самого плодовитого, то это, пожалуй, не подлежит сомнению.

Стихотворная техника Германа единообразна во всех его текстах; из них 12 дошло с напевами, и напевы столь же единообразны (примеры 2 и 3). Единство стиля Германа-композитора определяется одной тональностью — фа-мажор. Эта тональность не характерна для ранних кантов (до Симеона Полоцкого и Василия Титова), исключая канты Германа. Излюбленные тональности ранних кантов — это до-мажор, ля-минор, соль-минор. По-видимому, пристрастие Германа к фа-мажор и родственной ей си-бемоль-мажор объясняется строем лютни, на которой он скорее всего и подбирал напевы. Типичны для лютневой техники и кадансы Германа (пример 4). Следует отметить также, что единство стиля воплощается в постоянных перекрещиваниях голосов и в употреблении только одного типа имитаций (пример 5).

Сочинявший и стихи, и музыку (это, кстати, подтверждают глаголы «пою», «воспеваю» в акростихах), Герман был блестящим поэтом, но не очень одаренным, хотя и образованным, музыкантом. К тому же его музыкальные композиции находились на стыке двух способов музыкального мышления — древнерусского и партесного (т. е. гармонической мажоро-минорной системы). Лютней Герман владел неплохо, но его мелодика однообразна, а отношение напева к слову стало для него прямо-таки камнем преткновения. Герман уже не подчиняется слову, как это делали его ориентированные на средневековую традицию предшественники, но он просто-напросто озвучивает свои стихи, не заботясь о музыкальных закономерностях, хаотично используя каданс. Все это приводит к выводу, что для эволюции силлабической версификации мелодии Германа безразличны. Если они и переформировывают текст, то вопреки всякой логике. Музыкальная фраза не совпадает ни со стихом, ни с полустишием. Сильные доли, конечно, вносят в текст «противусильные» акценты, но эти акценты хаотичны и не имеют к тонизации ни малейшего отношения: *блистая́; сия́; согла́сно-ясно́*. Как видим, даже классическая для силлабики женская рифма в пении превращается в разноударную.

Второй этап распевания силлабической поэзии связан с именем Василия Титова. Использовавший наряду с русскими народными плясовыми ритмами (псалом 45 «Бг҃ъ на́мъ си́ла, прибѣ҃жище») и ритм польского полонеза (псалом 122 «Возведо́хъ о́чи