

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

FROM THE HISTORY OF THE WORLD MUSIC

Н. И. Наумова

Месса ранней тюдоровской эпохи

Аннотация

Статья посвящена жанру мессы раннего тюдоровского периода (конец XV — первая половина XVI века). Выявляется ряд характерных для мессы английской полифонической школы особенностей на примере сочинений крупнейших композиторов эпохи, среди которых Роберт Ферфакс, Джон Тавернер, Хью Астон, Кристофер Тай, Томас Таллис.

Ключевые слова: духовная музыка ранней тюдоровской эпохи, месса английской полифонической школы, теноровая месса, месса-пародия, *motto*.

N. I. Naumova

Early Tudor Mass

Summary

The period from the end of the 15th to the middle of the 16th century is characterized by one of the heights in the development of English sacred polyphonic music. Chronologically, it falls under the rule of the first two representatives of the Tudor dynasty — Henry VII and Henry VIII, receiving the name Early Tudor in English musicology.

The major composers of the early Tudor era were Robert Fayrfax, Nicholas Ludford, Hugh Aston, John Taverner, John Sheppard, Christopher Tye, Thomas Tallis. Like the representatives of the continental polyphonic schools — Franco-Flemish, Italian, German — the mass was the leading genre in the works of English composers.

The English masses have a number of peculiarities due to the specifics of worship, the traditions of choral performance, the choice of primary sources, style preferences and an individual compositional style of writing.

Keywords: Early Tudor Church music, English polyphonic school mass, tenor mass, parody mass, *motto*.

Статья поступила: 21.08.2019.

Период конца XV — середины XVI века является одной из вершин в развитии английской многоголосной духовной музыки. Хронологически он приходится на правление двух первых представителей династии Тюдоров — Генриха VII и Генриха VIII, получив в англоязычной литературе название «ранний тюдоровский» (*Early Tudor*).

К крупнейшим композиторам ранней тюдоровской эпохи относятся Роберт Ферфакс, Николас Ладфорд, Хью Астон, Джон Тавернер, Джон Шеппард, Кристофер Тай, Томас Таллис¹. Как и у представителей континентальных полифонических школ — франко-фламандской, итальянской, немецкой, — ведущим жанром в творчестве английских композиторов была месса. Самым плодовитым из английских авторов был Ладфорд. Ему принадлежат 17 месс, три из которых утеряны. Тавернер — автор восьми месс. Шесть месс написано Ферфаксом. Шеппард сочинил пять месс. По три мессы сохранилось у Тая и Таллиса. Астон — автор двух месс.

Английским мессам рассматриваемого периода присущ ряд особенностей, обусловленных спецификой богослужения в Англии, традициями хорового исполнительства, выбором первоисточников, стилевыми предпочтениями и индивидуальной композиторской манерой письма.

Духовная многоголосная музыка эпохи ранних Тюдоров создавалась в рамках Сарумского чина, который определял церковную жизнь Англии с XI и вплоть до середины XVI века². Сарумский обряд являлся одним из вариантов центрального западноевропейского Римского обряда. Чин отличался некоторыми деталями в отправлении службы, выбором и порядком молитв, апостольских посланий и отрывков из Евангелия. В чине были свои уникальные молитвы и песнопения. К числу последних относится, например, антифон “*Venit ad Petrum*”, который исполнялся в Страстной четверг на месте звучащего в этот праздник в

Римско-католической церкви антифона “*Ubi caritas*”.

Сарумский обряд представлял собой пышный церемониал со множеством впечатляющих процессий. Службы были достаточно протяжёнными и сложными. Чин характеризовался разнообразием праздников. Наряду с католическими святыми чтилась память английских святых. Так, существовали праздники в честь Св. Этельдреды, Св. Осмунда, Св. Фридесвиды, Св. Уильяма и др. Особо почиталась Дева Мария. В XV веке появляются ежедневные мессы в её честь (*Lady Mass*), дополняющие мессы дневного литургического цикла. В службу также вводится большое число марианских мотетов (или вокальных антифонов).

Главной отличительной чертой музыкальной составляющей Сарумского обряда было отсутствие в мессе *Kyrie*. Связано это было с тем, что часть *Kyrie* — в зависимости от праздника — пелась с определённым тропом³. Таким образом, из ординария эта часть переходила в проприй. В Сарумском миссале имелось девять⁴ тропов *Kyrie*, различающихся текстово и музыкально. Эта сугубо английская черта проявилась ещё в мессах Джона Данстейбла и Леонеля Пауэра, в творчестве которых, собственно, и сложилась многоголосная месса как цикл. Вплоть до Реформации композиторы сочиняли четырёхчастные мессы. Однако *Kyrie* могло входить в мессы в честь Девы Марии⁵.

Часто мессы сочинялись композиторами для церквей и колледжей, в которых они состояли на службе в качестве руководителей хористов⁶ или певчих. К примеру, месса Ферфакса “*Albanus*”, посвящённая Св. Альбану Британскому, могла быть сочинена для аббатства Сент-Олбанс (*St Albans Abbey*). На связь Ферфакса с аббатством указывает ряд факторов. Помимо мессы, Св. Альбану посвящён мотет композитора “*O Albane Deo grate*” (другое название — “*O Maria Deo grata*”). Вероятно, Ферфакс посетил аббатство 28 марта 1502 года с целью получить

денежное вознаграждение в 20 шиллингов от Елизаветы Йоркской⁷ «за антем в честь Богородицы и Св. Елизаветы». Скорее всего, речь идёт о мотете “Aeternae laudis lilium”. Наконец, аббатство Сент-Олбанс стало местом захоронения композитора. С 1496 и до конца жизни Ферфакс служил в Королевской капелле, однако это не исключало профессиональных контактов композитора с аббатством, тем более что оно находилось под покровительством королевской семьи.

Некоторые мессы писались для получения степеней бакалавра или доктора музыки. Степени в области музыки являлись специфической чертой системы английского музыкального образования. Они начали присуждаться с 1462 года в университете Кембриджа, с 1499 года — в Оксфорде. Через какое-то время от кандидатов стало требоваться сочинение многоголосной мессы [См. подробнее: 4]. Точно известно, что месса “O quam glorifica” Ферфакса была написана им для степени доктора музыки в Кембридже (1501–1502)⁸. Месса “Te deum laudamus” Астона, вероятнее всего, была создана для степени бакалавра музыки, которую он получил в Оксфорде в 1510 году.

Мессы могли быть связаны с какими-либо значимыми историческими событиями. К примеру, месса “Regali ex progenie” Ферфакса, скорее всего, написана по случаю коронации Генриха VIII (1509). Другая его месса “Sponsus amat” приурочена к женитьбе Генриха VIII на Екатерине Арагонской (1510) [10. Р. 145]. Месса “The Frances Mass” Джона Шеппарда, очевидно, возникла в честь приезда в Лондон Франциска I, короля Франции, в ноябре 1535 года. Месса “Puer natus” Томаса Таллиса предназначалась для исполнения в Рождество 1554 года, во время проживания в Лондоне короля Испании Филиппа II (1527–1598), ставшего летом 1554 года мужем правящей королевы Марии I Тюдор.

Важнейшие манускрипты, в которых дошли до нас мессы английских композиторов ранней тюдоровской эпохи, имеют исключительно английское происхождение. Они представляют

собой либо хоровые книги (*choirbooks*), либо книги партий (*partbooks*).

До начала XVI века манускрипты с вокальной полифонической музыкой составлялись в виде хоровых книг, в которых партии многоголосного сочинения записывались одна под другой.

К данному типу относятся «Хоровая книга колледжа Киз» (“Caius Choirbook”; GB-Cgc MS 667/760) и «Ламбетская хоровая книга» (“Lambeth Choirbook”; GB-Llp MS 1). Оба манускрипта датируются концом 1520-х годов. Они предназначались для часовни Св. Стефана в Вестминстере. «Хоровая книга колледжа Киз» переписана каноником Эдвардом Хиггонсом, который с 1518 года служил в этой часовне. На листе 189 указано: “Ex dono et opere Edwardi Higgons huius ecclesie canonici”. Под «церковью» (*ecclesia*), как отмечает Джеффри Чу, подразумевается часовня Св. Стефана [6. Р. 107].

Манускрипты обнаруживают пересечения в репертуаре. «Хоровая книга колледжа Киз» содержит 15 сочинений, десять из которых — мессы. Это пять месс Роберта Ферфакса (“O bone Jesu”, ff. 2–17; “Regali ex progenie”, ff. 64–79; “O quam glorifica”, ff. 96–111; “Tecum principium”, ff. 142–157; “Albanus”, ff. 174–189), четыре мессы Николаса Ладфорда (“Christi virgo dilectissima”, ff. 18–31; “Videte miraculum”, ff. 32–47; “Benedicta et venerabilis”, ff. 48–64, “Lapidaverunt Stephanum”, ff. 80–95) и одна месса Уильяма Паше [Pashe] (“Christus resurgens”, ff. 158–174). «Ламбетская хоровая книга» включает 19 сочинений, среди них — семь месс. Все они фигурируют в предыдущем источнике: пять месс Ферфакса (ff. 1v–24r, 70v–83r) и две мессы Ладфорда, “Benedicta et venerabilis” (ff. 24v–32r) и “Lapidaverunt Stephanum” (ff. 86v–94r).

В начале XVI века широкое распространение получили книги партий, где каждая партия представленных сочинений записывалась в отдельной книжечке. Книги партий, небольшие по размерам, было дешевле изготавливать по сравнению с громоздкими, искусно пере-

плетёнными хоровыми книгами. Они также были легче по весу и удобнее в использовании. С этим связаны изменения в самом исполнении духовной музыки в церкви. Певчие хора больше не собирались вокруг аналоя⁹, на котором лежала хоровая книга, а пели с “choirstalls” (англ. сиденья на хорах в церкви). Такой способ исполнения не распространялся на вокальные антифоны, они пелись перед статуями или изображениями святых.

Число дошедших до настоящего времени книг партий в полном комплекте невелико. Образцом подобного рода являются «Книги партий Форрест-Хейзер» (“Forrest-Heyther Partbooks”; GB-Ob MS. Mus. Sch. e. 376–81), состоящие из шести книг. Собрание предназначалось для использования в Кардинал-колледже, Оксфорд, и есть веские основания полагать, что оно составлялось под руководством Джона Тавернера. Собрание включало 11 месс и открывалось шестиголосной мессой Тавернера “Gloria tibi Trinitas”. Интересно отметить, что в начале каждой партии мессы (кроме теноровой) помещён предполагаемый портрет композитора, его профиль встроено в декорированные заглавные буквы текстов. Вероятно, Тавернер является единственным композитором ранней тюдоровской эпохи, изображение которого сохранилось (см. ил. 1).

Известно, что с 1530 года «Книги партий Форрест-Хейзер» принадлежали младшему канонику Кардинал-колледжа Уильяму Форресту. Примерно в 1553–1558 годах он (будучи уже капелланом) дополнил их четырьмя мессами (в таблице 1 обозначены знаком *). Около 1581 года собрание приобрёл Джон Болдуин из Виндзора, который также внёс свою лепту, включив в него три новые мессы (в таблице 1 обозначены знаком **) и дописав фрагмент одной партии мессы Тавернера “O Michael”, вошедшей в собрание ранее. Затем книги партий стали собственностью Уильяма Хейзера, певчего Королевской капеллы и основателя кафедры музыки в Оксфордском университете. В 1615–1625 годах Хейзер добавил три антема. Своё название собрание получило по фамилиям двух его владельцев, Уильяма Форреста и Уильяма Хейзера.

Пожалуй, крупнейшим собранием книг партий является «Коллекция Генриха» (“Henrician set”; GB-Cp MSS. 40, 41, 31, 32). «Коллекция» составлялась между 1539 и 1541 годами. Она включала пять книг партий, из которых на сегодня утеряны теноровая книга и несколько начальных и последних страниц книги партии *treble*¹¹.

В собрание входят 72 сочинения 28 авторов. Здесь представлено 19 месс, из них одна



Ил. 1. Изображение Джона Тавернера в начале партии *treble* мессы “Gloria tibi Trinitas” (GB-Ob MS. Mus. Sch. e. 376, f. 5r)

Таблица 1. Список месс «Книг партий Форрест-Хейзер»¹⁰

№№	Название мессы	Композитор
1	“Gloria tibi Trinitas”	Джон Тавернер
2	“ <i>Ut re mi fa sol la</i> ”	Эйвери Бертон
3	“ <i>Per Arma Justitiae</i> ”	Джон Мербек
4	“Regali ex progenie”	Роберт Ферфакс
5	“Albanus”	Роберт Ферфакс
6	“Christe Jesu”	Уильям Разар
7	“Te deum laudamus”	Хью Астон
8	“O Bone Jesu”	Роберт Ферфакс
9	“Tecum principium”	Роберт Ферфакс
10	“ <i>Jesu Christe</i> ”	Томас Эшуэлл
11	“ <i>Resurrexit</i> ”	Джон Норман
12	“ <i>Corona spinea</i> ”*	Джон Тавернер
13	“ <i>Ave Maria</i> ”*	Томас Эшуэлл
14	“ <i>Videte manus meas</i> ”*	Хью Астон
15	“ <i>O Michael</i> ”*	Джон Тавернер
16	“ <i>Cantate Domino</i> ”**	Джон Шепард
17	“ <i>Euge bone</i> ”**	Кристофер Тай
18	“ <i>Praise him praiseworthy</i> ”**	Ричард Олвуд

континентального композитора — фламандца Люпуса Хеллинка¹², ещё одна — анонимная (см. таблицу 2).

Отдельного интереса заслуживают книги партий, содержащие семь трёхголосных месс в честь Девы Марии Николаса Ладфорда (GB-Lbl Royal Appendix 45, 46, 47 + 48)¹³. Собрание было составлено около 1525 года. Оно представляет особую ценность, поскольку данные мессы являются единственным полным циклом английских месс в честь Девы Марии, исполнявшихся в течение недели: “Dominica”, “Feria ii”, “Feria iii”, “Feria iv”, “Feria v”, “Feria vi”, “Sabato”¹⁴. Возможно, переписыванием месс занимался сам композитор, служивший в это время в часовне Св. Стефана в Вестминстере. Книги партий могли быть подарком композитора Генриху VIII и Екатерине Арагонской, эмблемы которых выклеены на оригинальных кожаных обложках книг. Они

Таблица 2. Список месс собрания «Коллекция Генриха»

№№	Название мессы	Композитор
16	“Te deum laudamus”	Хью Астон
22	“Sine nomine” (“Meane Mass”)	Джон Тавернер
23	“Mater Christi”	Джон Тавернер
27	“Spes nostra”	Роберт Джонс
28	“Christe Jesu”	Уильям Разар
29	“O quam glorifica”	Роберт Ферфакс
30	“Tecum principium”	Роберт Ферфакс
31	“Albanus”	Роберт Ферфакс
32	“Veni sancte spiritus”	Ричард Пиготт
34	“Christi virgo”	Николас Ладфорд
39	“Small devotion”	Джон Тавернер
43	“Surrexit pastor bonus”	Люпус Хеллинк/ Амбросио Люпо
44	“Sine nomine”	Кристофер Тай
48	“Sine nomine”	Аноним
59	“O bone Jesu”	Роберт Ферфакс
60	“ <i>Inclina cor meum</i> ”	Николас Ладфорд
62	“Salve intemerata”	Томас Таллис
63	“Regnum mundi”	Николас Ладфорд
72	“ <i>Libera nos</i> ”	Томас Найт

перечисляются в описи книг Генриха VIII от 1542 года.

Мессы английских композиторов раннего тюдоровского периода представлены двумя типами — теноровой мессой¹⁵ и мессой-пародией¹⁶.

Большинство месс — теноровые. В них почти исключительно используется григорианский первоисточник. Характерной чертой английской полифонической школы является проведение первоисточника в полном виде, без каких-либо мелодических и ритмических модификаций, и в основном в партии тенора. Технические изощрения, видимо, мало интересовали английских композиторов, если сравнивать их мессы с континентальными. Подобное обращение с первоисточником встречается как в ранних образцах английской теноровой мессы, так и в поздних.


Таковы почти все теноровые мессы одного из первых представителей рассматриваемого

периода — Роберта Ферфакса. В частности, в его пятиголосной «докторской» мессе “O quam glorifica” мелодия одноимённого гимна (см. пример 1a¹⁷) проходит по одному разу в каждой части мессы, неизменно в теноре, на одной и той же высоте и в едином метрическом размере (см. в примере 1б начало первого проведения *cantus firmus* в части *Gloria*).

В поздней семиголосной мессе Томаса Таллиса “Puer natus”, которая дошла не целиком¹⁸, в качестве первоисточника фигурирует рефрен респонсория “Puer natus est nobis” (см. пример 2). Рефрен состоит из трёх периодов¹⁹. В *Gloria* проходят первые два периода, в *Credo* — очевидно, третий; в следующих частях первоисточник показывается подобным же образом: первый и второй периоды — в *Sanctus*, последний — в *Agnus Dei*. Первоисточник звучит в теноре 2, без изменений метрического размера и высоты проведения (см. пример 2).

1a

Гимн.
2.



O quam glo-ri-fi-ca * luce co-rú-scas, Stírpis
Da-vi-di-cæ ré-gi-a pró-les! Sublímis ré-si-dens,
Vír-go Ma-rí-a, Supra cæ-lí-ge-nas æthe-ris ómnes.

Более сложный план претворения первоисточника можно найти в шестиголосной мессе “Gloria tibi Trinitas” Джона Тавернера. Первоисточник мессы — антифон “Gloria tibi Trinitas” (см. пример 3а). В *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* антифон звучит по три раза, в *Agnus Dei* — два раза. *Cantus firmus* проводится на одной высоте, но не в теноре, а в партии *mean* (см. в примере 3б начало части *Gloria*). Первоисточник ритмически варьируется. Во-первых, он идёт в разных метрических размерах. Во-вторых, последние проведения в *Gloria* и *Credo* даются в ритмическом уменьшении, тем самым *cantus firmus* ритмически сближается с контрапунктами (см. в примере 3в начало третьего проведения первоисточника в ритмическом уменьшении в части *Credo*).

Редким примером более сложных преобразований первоисточника служит месса “Albanus” Ферфакса. В основу мессы положено сочинённое композитором короткое мелодическое построение: *c-d-e-e-c-d-d-c-c*. Оно проходит в теноре в общей сложности 30 раз: в прямом виде, ракоходе, обращении и ракоходе с обращением.

К светским первоисточникам английские композиторы обращались не с таким энтузиазмом, как их континентальные современники. Известны лишь три мессы на одну и ту же мелодию светского происхождения. Интересен сам выбор первоисточника — это одноголосная

16

22



te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi
Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter mag-
Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-
te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi
te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-

английская песня “Westron Wynde” («Западный ветер»)²⁰. Она легла в основу четырёхголосных месс Тавернера, Тая, Шеппарда. К слову, столь пользующаяся спросом на континенте шансон “L’homme arme” («Вооружённый человек») не привлекла внимания ни одного английского автора.

Одной из особенностей месс раннего тюдоровского периода, независимо от их типа, является *motto*. *Motto* представляет собой одинако-

вое многоголосное построение, открывающее часть мессы.

Скорее всего, *motto* имеет английское происхождение. Подобную практику можно обнаружить уже в английской полифонии первой половины XV века. В этой связи Ю. К. Евдокимова, со ссылкой на М. Бент, приводит в качестве примера анонимную четырёхголосную мессу “Veterem hominem”²¹, в которой каждая часть начинается с общего двухголосного построения [2. С. 95]. Интересно, что принцип *motto* воспринял представитель франко-фламандской школы Гийом Дюфай, четырёхголосная месса которого “Carpit” содержит двухголосное *motto*. Все последующие мессы Дюфай также имеют *motto*. Позже оно встречается, в частности, в мессах Йоханнеса Окегема и Якоба Обрехта, хотя у последнего, по словам Евдокимовой, «начинает отживать старая, заложенная Дюфай традиция многоголосных *motto* как инициальных построений, одинаковых в каждой части» [2. С. 226]. Отметим, что у английских композиторов раннего тюдоровского периода использование *motto*, напротив, становится нормой.

Отсутствие *motto* в какой-либо из частей мессы является исключением. В качестве примера можно привести мессу “Te deum laudamus” Астона, где *motto* отсутствует в *Sanctus*. *Motto* бывают как очень краткие, так и протяжённые. Краткие *motto* представлены, в частности,

2

Intr.
7.
P

U-ER * na- tus est no- bis, et fi-
li- us da- tus est no- bis: cu- jus impé- ri- um
super hú- me- rum e- jus: et vo- cá- bi- tur no-
men e- jus, magni consí- li- i An- ge- lus.

3a

Ant.
1.
G

lóri- a tí- bi Trí- ni- tas, æquá- lis u- na Dé- i- tas,
et an- te ómni- a sæcu- la, et nunc, et in per- pé- tu- um.

3б

Treble Et in ter - - - ra pax ho - - -

Mean Et in ter - ra pax

Contratenor 1 Et in ter - ra pax

Contratenor 2 ho - mi - ni - bus

Tenor

Bass ho - mi - ni - -

3B

153

The image shows a musical score for a six-part setting of the text "Et ex-spe". It consists of six staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and four instrumental staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in 4/4 time and B-flat major. The vocal parts enter with a long note on "Et" followed by a melodic line on "ex-spe". The instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

в мессах “O quam glorifica” Ферфакса и “Puer natus” Таллиса. В мессах “O bone Jesu” Ферфакса, “Benedicta” и “Lapidaverunt Stephanum” Ладфорда *motto* — протяжённые. Количество голосов в *motto* варьируется от двух до семи. Напомним, что в самом раннем образце мессы с *motto* оно двухголосное. Этот исторически первичный фактурный вид *motto* часто встречается и в ранний тюдоровский период. Прозвучав в *Gloria*, *motto* в последующих частях может сохранять состав партий. Однако не исключено (притом, что интонационный материал не меняется) обновление состава. В мессе “O quam glorifica” Ферфакса наблюдается определённая закономерность: в *Gloria* и *Sanctus* двухголосное *motto* звучит в партиях *mean* и контратенора, в *Credo* и *Agnus Dei* — партиях *mean* и тенора.

В теноровой мессе *motto*, как правило, предваряет вступление первоисточника, при этом оно интонационно с ним не связано. Однако, к примеру, в мессе “Gloria tibi Trinitas” Тавернера *cantus firmus* вступает уже в *motto* (см. пример 3б). Такое же решение присутствует и в мессе Таллиса “Puer natus”.

В большинстве месс *motto* повторяется точно, как, например, в мессах “Videte manus meas” Астона, “Lapidaverunt Stephanum”, “Benedicta” Ладфорда, “Puer natus” Таллиса²², “Gloria Tibi Trinitas” Тавернера²³ (расхождения в связи с разной подтекстовкой частей мессы не учитываются).

Примером значительных преобразований *motto* служит шестиголосная месса “Euge bone” Кристофера Тая. *Motto* в части *Gloria* развёрнутое и основано на сопоставлении двух хоровых групп. Первое построение (“Et in terra pax hominibus bonae voluntatis”) проходит в партиях *treble*, *mean*, контратенора 1, второе (“Laudamus Te benedicimus”), открывающееся тем же материалом, — в других трёх партиях: контратенора 2, тенора, баса. Оба построения излагаются имитационно и завершаются каденциями (см. пример 4а).

В *Credo* первое построение воспроизводится в том же виде, второе расширяется за счёт продления имитации в конце построения. В части *Sanctus motto* вступает после эффектного троекратного возгласия “Sanctus” у всего хора. В *motto* остаётся только начало второго построения, при этом трёхголосная имитация разрастается до шестиголосной и в таком виде звучит трижды (в третий раз от более высоких звуков) (см. пример 4б). В *Agnus Dei motto* сокращается: проходит лишь первое построение.

Другой представленный в английской полифонической школе тип мессы — месса-пародия. В качестве первоисточника для месс-пародий английские композиторы брали исключительно собственные мотеты. Мессы-пародии раннего тюдоровского периода разделяются на два вида²⁴. В основе мессы первого вида лежит мотет, в котором используется григорианское песнопение. Оно переносится также в мессу. И в мотете, и в мессе первоисточник выступает в роли *cantus firmus*, но проводится по-разному. Заимствованный из мотета материал ограничивается его началом, этот материал становится *motto*²⁵. *Motto* может как предварять григорианский первоисточник, так и включать его в себя.

К первому виду принадлежит пятиголосная месса Хью Астона “Te deum laudamus” на его же пятиголосный мотет “Te matrem dei laudamus”. Общим для мессы и мотета является гимн “Te deum laudamus” (см. в примере 5а начало гимна).

4а

Treble

Mean

Contratenor 1

Contratenor 2

Tenor

Bass

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

vo-lun-ta-tis.

nae vo-lun-ta-tis.

ta-tis.

Lau-da-mus te, be-ne-di-

Lau-da-mus te,

Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus

7

В мотете Астон использует не весь гимн. Первый период первоисточника: “Te Deum laudamus: te Dominum confitemur” проводится в самом начале мотета в партии контратенора, ритмически не выделяясь по отношению к контрапунктирующим голосам. Больше в мотете этот период не звучит. В роли *cantus firmus* выступает второй период: “Te aeternum Patrem omnis terra veneratur”, который проходит в мотете неоднократно по разным голосам (кроме партии *mean*). Также на словах “sancta, sancta, sancta [Maria, mater dei et virgo]”, воспроизводится фрагмент первоисточника, идущий на текст “Sanctus: Sanctus: Sanctus [Dominus Deus

Sabaoth]”. Интересно, что в гимне троекратное повторение “Sanctus” сопровождается воспроизведением одного и того же мотива.

Для *motto* Астон берёт начальное двухголосие с первоисточником, помещённым в партии контратенора (тт. 1–4)²⁶. Этим композитор не ограничивается, он цитирует первый период гимна до конца (см. в примере 5б начало мотета; взятый для мессы материал обведён). Данный материал не задействуется лишь в части *Sanctus*.

Как и в мотете, в мессе используется в роли *cantus firmus* второй период песнопения, он проходит в *Gloria* 9 раз, в *Credo* — 7,

56

Treble
Mean
Contratenor
Tenor
Bass

Te ma - trem de - i lau - da - mus. Te Ma - ri -

Te ma - trem de - i lau - da - mus. Te

6

- am vir - gi - nem con - fi - te - mur, con - fi - te - mur.

Te Ma - ri - am vir - gi - nem con fi - te - mur. Te e - ter -

Ma - ri - am vir - gi - nem con - fi - te - mur.

Второй вид мессы-пародии включает мессы на мотеты без первоисточника. В этом случае мотет цитируется более обширно, кроме начального материала — для *motto*, из него заимствуются и другие фрагменты.

Образцом данного вида служит пятиголосная месса “*Salve intemerata*” Томаса Таллиса на его одноимённый пятиголосный мотет. Мотет состоит из четырёх разделов: четвёртый раздел (тт. 187–237) задействуется в мессе целиком, первый (тт. 1–93) и третий (тт. 142–186) — частично, второй (единственный полностью в трёхголосном изложении) (тт. 94–141) не используется.

Motto в этой мессе не совсем обычное. Таллис берёт из мотета двухголосное начало (тт. 1–6) и присоединяет к нему появляющийся чуть позже трёхголосный фрагмент (тт. 18–

30). Двухголосное построение повторяется в каждой части мессы точно, а масштаб трёхголосного построения варьируется: в *Gloria* воспроизводятся тт. 18–27 первоисточника, в *Credo* — тт. 18–30, в *Sanctus* — тт. 18–23, в *Agnus Dei* — тт. 18–22.

Далее Таллис цитирует в хаотичном порядке различные фрагменты в полной фактуре, ни разу их не повторяя. Между этими фрагментами может вставляться новый, сочинённый материал. Заимствованные из мотета секции довольно объёмные, самая масштабная из них встречается в *Credo* (тт. 20–52 соответствуют тт. 47–79 мотета)²⁷ (см. таблицу 3²⁸).

Верхняя историческая граница рассматриваемого в статье периода приходится на Реформацию, которая оказала существенное влияние на дальнейшее развитие английской духовной

Таблица 3

Мотет	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Agnus Dei</i>
тт.	тт.	тт.	тт.	тт.
первый раздел				
1-6	1-6	1-6	1-6	1-6
18-30	6-13	6-18	6-9	6-9
47-79		20-52		
79-93			36-51	
третий раздел				
147-152			13-20	
168-177			69-77	
четвёртый раздел				
187-197	43-53			
197-203	61-65			
203-210	53-60			
211-216				13-20
218-221		76-80		
221-229	67-75			
226-237				42-54

музыки. Как следствие Реформации и упразднения Сарумского чина многие манускрипты с многоголосными духовными сочинениями были уничтожены. Большая часть книг партий сохранилась не целиком, в некоторых отсутствуют одна или несколько партий.

Реконструкцией и публикацией сочинений, дошедших не в полном виде, начали заниматься современные английские исследователи Хью Бенам и Николас Сэндон. С 1990-х годов они выпускают отдельными изданиями мессы и мотеты композиторов раннего тюдоровского периода. Благодаря усилиям этих учёных и их последователей многие мессы английских композиторов обрели вторую жизнь и вошли в исполнительский репертуар. Сегодня они исполняются вокально-хоровыми коллективами, некоторые из которых названы в честь композиторов той эпохи — “The Sixteen”, “The Tallis Scholars”, “Taverner choir”.

Примечания

- ¹ Творчество Кристофера Тая (ок. 1505–до 15 марта 1573) и Томаса Таллиса (ок. 1505–1585) можно лишь частично отнести к раннему тюдоровскому периоду.
- ² Своё название чин получил от города Сарума. В Средневековой Англии существовал старый Сарум (*Old Sarum*) и новый Сарум (*New Sarum*). Старый Сарум — это древнее поселение, здесь в 1075 году Вильгельмом Завоевателем был заложен собор. Собор был освящён 5 апреля 1092 года. Однако менее чем через полтора столетия поселение было перенесено в более выгодное место на берегу реки Эйвон в двух милях к югу. Оно стало известно как Новый Сарум или Солсбери. В 1220–1258 годах в Новом Саруме был возведён Солсберийский собор. В это же время собор в Старом Саруме был разобран.
- ³ Троп — текстовая, текстомзыкальная или чисто музыкальная вставка в песнопение. Тропирование характерно для позднего периода в развитии григорианского пения и вызвано потребностью его «омолодить» [3. С. 37].
- ⁴ Харрисоном выделяются десять тропов *Kyrie* [См. подробно: 8. Р. 73].
- ⁵ Сарумский чин был упразднён с выходом в свет «Книги общих молитв» (“The Book of Common Prayer”) — единой для всех английских приходов богослужебной книги новой Англиканской Церкви. Она была подготовлена в правление Эдуарда VI архиепископом Кентерберийским Томасом Кранмером (1489–1556) и издана в 1549 году. В период правления Марии Тюдор, яркой католички, чин был восстановлен, однако в 1559 году, после прихода к власти Елизаветы I, он был окончательно отменён.
- ⁶ О должности руководителя хористов см. [1].
- ⁷ Елизавета Йоркская (1466–1503) — дочь короля Эдуарда IV, впоследствии супруга короля Генриха VII и мать Генриха VIII.
- ⁸ В исследованиях широко принята дата создания мессы “O quam glorifica” — 1504 год (в частности, в статье Сэндона [9]). Однако согласно “Grace book Г” (так называемой «Разрешительной книге», содержащей сведения обо всех присвоенных Кембриджским университетом степенях

- за период 1501–1542 годов) Ферфакс получил степень доктора в 1501–1502 академическом году, соответственно, в это время был создана и месса [7. Р. 4].
- ⁹ Аналой — столик с наклонной поверхностью для церковных книг.
- ¹⁰ В таблице 1 и таблице 2 курсивом отмечены мессы, которые сохранились целиком только в данных собраниях.
- ¹¹ Характерной чертой английского многоголосия раннего тюдоровского периода являлся пятиголосный состав хора, который включал две партии детских голосов — мальчиков-хористов и три партии мужских голосов — взрослых певчих. Партии детских голосов обозначались как *treble/triplex* (высокий детский голос) и *mean/medius* (более низкий по диапазону детский голос). Мужские голоса разделялись на партии *contratenor* (контратенор), *tenor* (тенор), *bass* (бас). В статье названия детских партий — *treble* и *mean* — применяются в аутентичном виде.
- ¹² Мессу “*Surrexit pastor bonus*” также приписывают итальянцу Амбросио Люпо (известному как *Lupus Italus*), придворному музыканту Генриха VIII, прибывшему в Англию в ноябре 1540 года.
- ¹³ Помимо месс, в трёх книгах партий (*treble*, *mean* и контратенора) зафиксированы полифонические аллилуйи и секвенции, дополняющие мессы. Есть ещё отдельная книга для солиста, которая содержит песнопения оффертория и коммунью.
- ¹⁴ Мессы получили свои названия от дней недели церковного календаря, в котором римская цифра обозначает порядковый номер дня недели (*feria*). Часто вместо *feria i* — воскресенье, использовалось слово *Dominica*, как в случае с мессой Ладфорда. Понедельник, соответственно, обозначался как *feria ii*, вторник — *feria iii* и т. д. Суббота также имела своё название — *sabbatum/sabato*, хотя эпизодически встречается *feria vii*.
- ¹⁵ Под теноровой мессой понимается тип мессы, основанный на одноголосном первоисточнике духовного или светского происхождения. Основным признаком теноровой мессы является присутствие *cantus firmus*, выделенного по отношению к другим контрапунктирующим голосам крупными ритмическими длительностями и становящегося формообразующим стержнем композиции. Теноровая месса — наиболее ранний сложившийся тип циклической мессы. Первоначально первоисточник помещался в партии тенора, отсюда и название — теноровая месса. Однако данное название следует понимать расширительно. К теноровой мессе относятся мессы, в которых первоисточник может проводиться другими голосами, варьироваться ритмически или мелодически, подвергаться преобразованиям — таким как обращение, ракоход, ракоход с обращением. Первоисточник может также в процессе проведения в мессе сегментироваться на более краткие фрагменты.
- ¹⁶ В основе мессы-пародии лежит многоголосный первоисточник.
- ¹⁷ Нотные примеры в статье приводятся в оригинальных длительностях.
- ¹⁸ *Credo* сохранилось в виде небольшого начального фрагмента, где первоисточник ещё не вступает. В *Sanctus* и *Agnus Dei* утеряны отдельные партии. В *Sanctus* — это партия тенора 1, в *Agnus Dei* — партии тенора 1 и баса 1.
- ¹⁹ Согласно терминологии Андре Моккери (1849–1930), григорианский хорал членится на периоды, секции и фразы. Окончание периода отмечается на письме полной (а также двойной) чертой, окончание секции — чертой, пересекающей две средние линейки нотного знака, окончание фразы — чертой, пересекающей верхнюю линейку нотного знака.
- ²⁰ Одноголосная песня сохранилась, в частности, в манускрипте GB-Lbl Royal Appendix 58 (f. 5).
- ²¹ Месса “*Veterem hominem*” представляет собой пятичастный цикл с тропированной частью *Kyrie*. М. Бент, как отмечает Евдокимова, доказывает английское происхождение этой и ещё трёх анонимных месс.
- ²² В *Agnus Dei* в *motto* не участвует тенор 2.
- ²³ В *Sanctus* отсутствуют буквально несколько нот концовки *motto*.
- ²⁴ Классификация месс-пародий раннего тюдоровского периода впервые излагается автором статьи в [5].
- ²⁵ В результате возникает своеобразный синтез теноровой мессы и мессы-пародии.
- ²⁶ В *Gloria* и *Agnus motto* проводится в партиях *mean* и контратенора, в *Credo* — в партиях *treble* и контратенора.
- ²⁷ Ко второму виду мессы-пародии принадлежат также две мессы Тавернера — “*Mater Christi*” и “*Small Devotion*”. О технике пародии Тавернера см. [5].
- ²⁸ Пропущенные такты в мотете не используются в мессе. Неуказанные такты в частях мессы строятся на свободном материале.

Список литературы

References

1. *Гирфанова М. Е., Наумова Н. И.* Джон Тавернер и его служба в Кардинал-колледже при Оксфордском университете // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2015. — № 1 (9). — С. 23–29 [*Girfanova M. E., Naumova N. I.* Dzhon Taverner i ego sluzhba v Kardinal-kolledzhe pri Oksfordskom universitete // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2015. — № 1 (9). — S. 23–29].
2. *Евдокимова Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения: XV век. — М.: Музыка, 1989. — 414 с. (История полифонии; Вып. 2 А) [*Evdokimova Yu. K.* Muzyka epohi Vozrozhdeniya: XV vek. — M.: Muzyka, 1989. — 414 s. (Istoriya polifonii; Vyp. 2A)].
3. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: Учеб. пособие. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 260 с. [*Kyuregyan T. S., Moskva Yu. V., Holopov Yu. N.* Grigorianskiy horal: Ucheb. posobie. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2008. — 260 s.].
4. *Наумова Н. И.* Степени в музыке в университетах Кембриджа и Оксфорда (вторая половина XV — начало XVII века) // Старинная музыка. — 2017. — № 1 (75). — С. 1–9 [*Naumova N. I.* Stepeni v muzyke v universitetah Kembridzha i Oksforda (vtoraya polovina XV — nachalo XVII veka) // Starinnaya muzyka. — 2017. — № 1 (75). — S. 1–9].
5. *Наумова Н. И.* Техника пародии в мессах Джона Тавернера // Музыковедение. — 2019. — № 8. — С. 11–21 [*Naumova N. I.* Tekhnika parodii v messah Dzhona Tavernera // Muzykovedenie. — 2019. — № 8. — S. 11–21].
6. *Chew G. A.* The Provenance and Date of the Caius and Lambeth Choir-Books // Music & Letters. — Apr., 1970. — Vol. 51. — № 2. — P. 107–117.
7. Grace Book G, containing the records of the University of Cambridge for the years 1501–1542 / Ed. by Searle W. G. Cambridge: University Press, 1908. — 454 p.
8. *Harrison F. Ll.* Music in Medieval Britain. — New York: Frederick A. Praeger, 1959. — 491 p.
9. *Sandon N.* Fayrfax [Fayrefax, Fairfax], Robert // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001 [Электронный ресурс]. — URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09392>. Дата обращения: 23.06.2019.
10. *Warren E. B.* The Masses of Robert Fayrfax // Musica Disciplina. — 1958. — Vol. 12. — P. 145–176.