DOI 10.37882/2500-3682.2025.04.15

ЖАНР МЕССЫ В АНГЛИЙСКОЙ ДОРЕФОРМАЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ХАРАКТЕРИСТИКА И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ

Свирская Екатерина Васильевна
старший преподаватель, Московский государственный институт культуры
esvirskaia@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается жанр мессы в английской дореформационной музыкальной культуре, исследуются этапы его становления и развития с конца XV до середины XVI века. Для наблюдения преобразований отдельных сторон жанра, были рассмотрены значимые музыкальные образцы, созданных до Реформации, и определены основные направления развития жанра. Целью исследования стало выявление характерных черт английской мессы в контексте культурно-исторического фона эпохи. В работе затрагивается вопрос о влиянии политико-религиозной обстановки на формирование музыкального языка, а также выделяются ключевые композиторские техники и приёмы. В качестве гипотезы выдвигается предположение о том, что, несмотря на первоначальное формирование циклической формы в Англии, в XVI веке месса не стала определяющим жанров в британской музыке, но имеет ряд специфических характеристик. Результаты исследования показывают, что английская месса во многих аспектах развивалась иначе, чем континентальный образцы и представляет собой важный вклад в историю музыкального искусства.

Ключевые слова: английская церковная музыка, полифония эпохи Ренессанса, месса Тюдоров, Богородичная месса, месса-пародия, интертекстуальность, фабурден, L'homme arme, cantus fitmus.

THE GENRE OF THE MASS IN THE ENGLISH PRE-REFORMATION MUSICAL CULTURE: CHARACTERISTICS AND DEVELOPMENT FEATURES

E. Svirskaya

Summary: The article examines the genre of the mass in the English pre-reformation musical culture, examines the stages of its formation and development from the end of the XV to the middle of the XVI century. To observe the transformations of individual aspects of the genre, significant musical samples created before the Reformation were considered, and the main directions of the genre's development were identified. The aim of the study was to identify the characteristic features of the English Mass in the context of the cultural and historical background of the era. The work addresses the issue of the influence of the political and religious environment on the formation of musical language, as well as highlights key compositional techniques. As a hypothesis, it is suggested that, despite the initial formation of the cyclic form in England, in the 16th century the Mass did not become a defining genre in British music, but has a number of specific characteristics. The results of the study show that the English Mass in many aspects developed differently from the continental samples and represents an important contribution to the history of musical art.

Keywords: English Church Music, Renaissance Polyphony, Tudor Mass, Lady Mass, Mass-parody, intertextuality, Faburden, L'homme arme, cantus fitmus.

Месса, представляющая собой «одно из крупнейших художественных достижений минувших эпох» [7, 14], на протяжении веков претерпевала значительные изменения, отражая культурные, политические и теологические преобразования. Консолидируя и кристаллизуя лучшие достижения прошлых столетий, она утвердилась как один из ключевых жанров в истории европейской музыки. Истоки её востребованности кроются в общих мировоззренческих взглядах на мир: музыкальное искусство Средневековья и Ренессанса было неразрывно связано с церковью и создавалось для её нужд.

История развития английской мессы в определённой мере перекликается с формированием континентального жанра, однако в ряде аспектов она оказывается примером персонального пути развития. В европейской музыкальной науке многочисленные аспекты, касающиеся особенностей этого жанра, получили достаточно широкое освещение в значительном количестве работ: от фундаментальных трудов по истории музыки (М. Букофцер [11], Ф. Харрисон [18], Х. Бенхам [10], Р. Тарускин [16]), до специализированных монографий, посвящённых отдельным композиторам и их вкладу в развитие мессы (Э. Уоррен [20], Х. Бенхам [9]). В российском музыкознании одними из первых, кто рассмотрел особенности английского многоголосия, включая жанр мессы, были Евдокимова Ю.К. [2] и Н.А. Симакова [7]. Эти работы долгое время оставались практически единственными источниками в этой области. Однако, в последнее время наблюдается повышение интереса к британской музыкальной культуре, о чём свидетельствуют работы Н.И. Наумовой [4, 5], исследующей английское многоголосие эпохи Тюдоров, и А.С. Тепловой [8], чьё внимание сосредоточено на английской музыке XV века. Также следует упомянуть диссерта-

ционные работы А.С. Евдокимова [1] и Е.В. Карман [3], в которых месса хоть и не становится центральным предметом изучения, но в них отражены особенности развития английской религиозной музыки в XVI–XVIII веках.

Церковную музыку Англии условно можно разделить на два больших периода, обусловленных политико-религиозными изменениями в стране: I) музыка на латинском языке для английского варианта Римского обряда — *Sarum Use*, и II) музыка на английском языке для протестантского богослужения. В статье будут рассмотрены циклические произведения, написанные композиторами для Сарумского чина. Последний возник в Англии в XI веке и представляет собой локальную адаптацию римского обряда. Его становление связано с именами Вильгельма Завоевателя (1028–1067) и Святого Осмунда (ум. 1099). «*Sarum*» — это сокращённая форма латинского названия «*Sarisburium*», обозначающего английский город Солсбери. Основная связь сарумского чина с католическим ритуалом заключается в следовании римскому календарю, но со временем в него были добавлены местные праздники. Существовали различия в порядке песнопений, а также применение специфических антифонов и респонсориев. Изменения затронули и музыкальную составляющую английских богослужений. Хоральные напевы также претерпели небольшие, но заметные мелодические изменения. После Реформации Сарумский чин был упразднён, кратковременное возвращение произошло во время контрреформации при правлении Марии I Тюдор.

Первое, что обращает на себя внимание при изучении развития английской мессы, — это небольшое число сохранившихся произведений. В то время как в европейской музыкальной традиции месса предстаёт как одно из самых «грандиозных созданий» [7, 14], в Англии этот жанр не оказывается приоритетным. Мессы встречаются в наследии многих английских композиторов, но их количество не сопоставимо с произведениями континентальных композиторов-современников (*Таблица № 1*). Среди списка английских композиторов, приведённого ниже, выделяется имя Николаса Ладфорда, автора 17 месс, из которых до наших дней дошли лишь четырнадцать. Возможно, объяснение состоит в том, что часть литургических циклов была написана для ежедневных служб, что предполагает лаконичную форму.

Однако не стоит делать поспешные выводы. Принимая во внимание ожесточённую борьбу религиозных «предпочтений», характерную для Англии времён правления Тюдоров, вполне вероятно, что какая-то часть духовных сочинений могла быть уничтожена. К тому же в архивах до сих пор остаётся множество неидентифицированных отрывков или отдельных голосов сочинений.

Генезис жанра в английской музыкальной культуре

Полифоническая музыка для ординария мессы в Англии встречается уже в рукописи *Winchester Troper* (*Рисунок № 1*). Это английское хоровое собрание, датируемое примерно 1000–20 годами, содержит 164 сочинения и представляет собой один из ранних примеров многоголосной музыки, включающий *Kyrie* (12 шт.), *Gloria* (8 шт., один образец на греческом языке), *Tracts* (19 шт.), *секвенции* (7 шт.), *Alleluias* (56 шт.), *респонсории* (57 шт.). Также, при изучении произведений для ординария мессы, необходимо упомянуть манускрипт *Old Hall*, представляющий собой большую коллекцию духовных сочинений, датируемых конца XIV – начала XV веков. Исследователи отмечают гибридный характер музыкального языка рукописи и представляют развитие жанра мессы в первой половине XV века как формирование и частичное объединение двух противоположных практик. Они предполагают, что это была попытка комбинирования приёмов написания английского дисканта и континентального шансона, что образовало особенную вертикаль, — преимущественно гомофонную — обладающей некоторой ритмической независимостью каждого голоса [19, *101*]. (Рис. 1.)

В XV веке в Англии отходят от создания отдельных частей для *Ordinary*. Вместо этого появляется практика написания целостных месс с единым хоральным напевом на протяжении всего цикла (теноровая месса). Некоторые исследователи отмечают сочинение *Sine nomine* Джона Бенета (J. Benet; ум. 1458), также приписываемое и Джону Данстейблу, и Леонелю Пауэру (L. Power; ок. 1380 –1445), как самый ранний образец сохранившейся английской циклической мессы. Её многоголосие отличается связью с

Таблица № 1.

Месса в творчестве композиторов XV–XVI веков

Джон Данстейбл (J. Dunstable; 1390–1453)	2	Гийом Дюфаи, Дюфэ, Дю Фэ	9
Роберт Ферфакс (R. Fayrfax; 1464–1521)	6	Жоскен Депре (J. des Prez 1450–1521)	~20
Джон Тавернер (J. Taverner; 1490–1545)	8	Йоханнес Окегем (J. Ockeghem; ок 1425–1497)	10
Николас Ладфорд (N. Ludford; ок. 1485–1557)	17	Якоб Обрехт (J. Obrecht; 1457/58–1505)	28
Томас Таллис (T. Tallis; 1505–1585)	3	Джованни да Палестрина (G.P. da Palestrina; 1525/26–1594)	<100
Кристофер Тай (K. Tye; 1505–1573)	3	Орландо ди Ласссо (O. di Lasso; 1532–1594)	58
Джон Шеппард (J. Sheppard; 1515–1558)	5	Филипп де Монте (Ph. de Monte; ок. 1521–1603)	~40

более ранними композиционными практиками и, что примечательно, в цикле часто встречается движение параллельными квинтами. Этот факт оказывается интересным, поскольку одна из особенностей английского многоголосия — ориентирование на несовершенные консонансы. Учитывая это свойство, в контексте анализа музыки Дж. Данстейбла исследователь М. Букофцер вводит термин «панконсонантный стиль» или гармония. Однако, как подчёркивает Ю.К. Евдокимова, это понятие применимо ко всей английской музыке 1-ой половины XV века [2, *17*]. Использование же единого хорала как элемента, объединяющего разделы, хоть и «несколько шатко» [16, *607*], но связано с мессой *Da gaudiorum praemia* Дж. Данстейбла, которая основана на одноименном хорале.

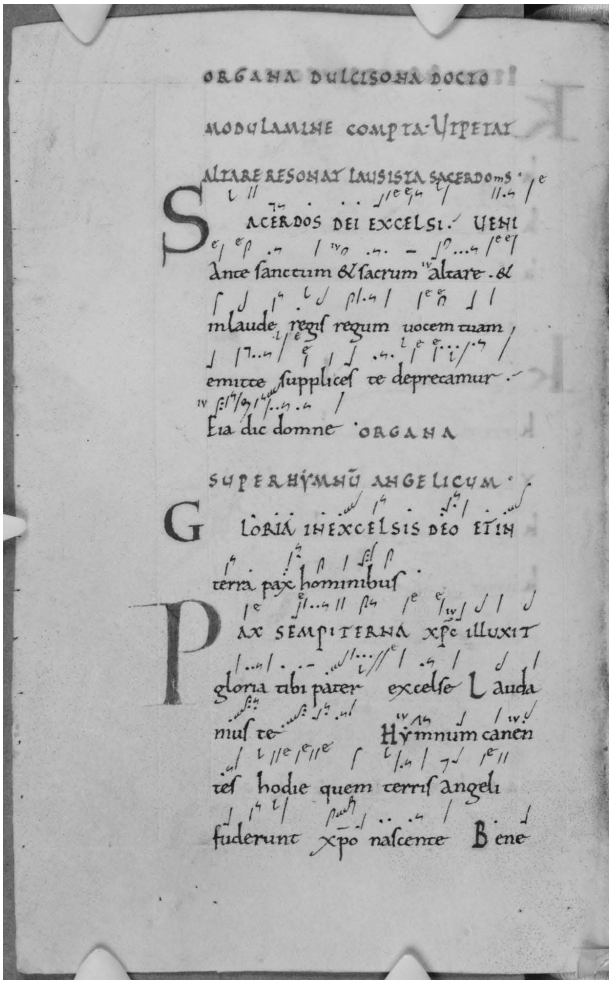

Рис. 1. Фрагмент анонимного мотета Sacerdos Dei excelsi из рукописи Winchester Troper England, Cambridge, Corpus Christi College, GB–Ccc MS 473 (Winchester Troper), 138v.

В ранних формах циклической английской мессы раздел *Kyrie eleison* был исключён из общей структуры цикла (исключение составляют, например, упоминаемая месса *Da gaudiorum praemia* Дж. Данстейбла. В XVI веке также появляется ряд сочинений, в которых есть часть *Kyrie*: цикл *Playnsong Masse for a Mene* Дж. Шеппарда, богородичные мессы Н. Ладфорда). Это было связано с практикой исполнять его особым тропом, который менялся в зависимости от праздника в церковном календаре. Отличавшаяся множеством красочных церемоний, Сарумская литургия породила репертуар, особенно богатый тропами. Канонические часы исполнялись однократно в течение дня, а месса совершалась многократно, в зависимости от размеров церкви и количества алтарей и часовен. Обилие песнопений-тропов *Kyrie*, вероятно, оказало влияние на подход английских композиторов к построению мессы. В ходе формирования циклической структуры цикла, ритуальные песнопения остальных четырёх частей были опущены, и в качестве основного хорала выбиралось песнопение, соответствующее определённому празднику или сезону. Варианты работы с хоральным напевом в многоголосии могло осуществляться несколькими способами:

- проведение песнопения один раз в каждой части;
- проведение песнопения в частях с изменённым ритмом;
- проведение песнопения более одного раза изоритмически;
- проведение песнопения, голоса ритмически не связаны [18, *251*].

В качестве примера первого способа обработки хорального напева можно упомянуть 3-голосную мессу *Alma Redemptoris Mater* Леонеля Пауэра. В роли основного напева выступает теноровый голос одноимённого марианского антифона, при этом композитор цитирует первоматериал ровно столько, сколько этого требовала продолжительность частей, поскольку использует примерно половину оригинального песнопения, причём использование «родительского» материала в мессе обрывается на полуслове («*populo*»). К тому же композитор не ориентируется на структурную организацию антифона, о чём говорит его работа с *cantus firmus* в мессе. Каждая её часть состоит из двух секций, эти разделения не соответствуют текстовой организации первоисточника: смена мензур и завершение проведения *cantus firmus* происходят в середине лигатуры, в середине слова «*porta*» антифона. При этом важно подчеркнуть этот фиксированный двухчастный музыкальный формат, — разделение формы на две секции или «*major sections*» [10, *38*] посредством смены перфектного темпуса ( ) на имперфектный ( ) — который со временем статен стандартным как для частей мессы, так и для многих антифонов. В настоящее время нумерологические обоснования выбора или порядка проведения хорального напева в упоминаемой мессе не выявлены, однако использование единого *cantus firmus* — значимый шаг к музыкальному единству всех частей цикла. То есть, примерно в 1450–60-е годы месса перестаёт быть набором отдельных литургических песнопений, что дало возможность М. Букофцеру сделать следующее заявление: «циклическая теноровая месса является наиболее значимым достижением английской школы в период Ренессанса» [11,

223].

Признание циклической мессы в качестве эталона высокого жанра не только англичанами, но и европейскими композиторами подтверждается континентальными произведениями, основанными на одном хоральном напеве – мелизме *caput* («голова»). Этот первоисточник – заключительное слово антифона *Venit ad Petrum*, исполняющийся в соборе Солсбери во время ритуала омовения ног в Великий четверг. Примерно в 1440-е годы композитор, имя которого сегодня остаётся неизвестным, применил эту «грандиозную невму или суперневму» [16, *611*] в качестве *cantus firmus* для литургического цикла под названием *Caput*. В середине XV века он распространился на континенте и стал одним из известных музыкальных произведений, учитывая то обилие сохранившихся копий и вдохновлённых им подражаний.

Подобно мессе Леонеля Пауэра, эта работа основана на один хоральный напев, который в каждой части начинается заново. Структура каждой части цикла единообразна и состоит из двух разделов, дифференцируемые за счёт мензурального «контраста» – перфектного и имперфектного «размеров». Историческое же значение мессы заключается в том, что количество голосов было увеличено до четырёх, что стало общепринятым стандартом в европейской музыке на последующее столетие и ознаменовало появление „четырехголосной гармонии“» [16, *614*]. Кроме этого, произошла стандартизация голосов по диапазону и названию.

Английская месса 1-ой половины XVI века

Английская литургическая музыка XVI века стала зеркалом тех политико-религиозных преобразований, которые бурно происходили в стране. Но тем не менее, в этот период английская месса достигла своеобразного пика, благодаря таким композиторам, как Роберт Ферфакс, Джон Тавернер, Кристофер Тай, Томас Таллис, Джон Шеппард, Уильям Манди. Регулярное проведение литургии привело к формированию циклов как для праздничных богослужений (*Festal Mass*), так и для ежедневного использования, известных как *Mass of the day*. Кроме этого, в тот период особую популярность, иногда даже в «ущерб» *Jesus Mass*, приобрела *Mass of the Blessed Virgin Mary* (или *Lady Mass*), первоначально исполнявшаяся только по субботам, но постепенно ставшая ежедневной в ряде соборов [10, *9*].

Праздничные мессы, созданные в период с 1500-х по 1550-е годы, ярко демонстрируют, с одной стороны, приверженность английских композиторов традициям, а с другой – проявление новых композиционных подходов к музыкальному письму. Можно выделить несколько ключевых особенностей, которые продолжали использоваться в первые годы XVI века, тем самым обеспечивая преемственность с музыкой предшественников:

- ориентирование на ранние традиции работы с хоральным напевом, который выделялся в фактуре так называемыми *long-note*;
- исключение из структуры мессы многоголосной части *Kyrie*;
- использование в частях мессы приёма *motto*, который в английском музыкознании обозначается как «*head-motif*» (или «*head-motiv*»). Этот приём достаточно подробно описан в русском музыкознании, см.: [2, *95*]; [4, *96–101*]; [5, *15–19*];
- смена мензур в частях литургического цикла.

Возникновение новых музыкальных тенденций способствовало проявлению большой изобретательности и мастерства, что особенно заметно в сочинениях Джона Тавернера. Его композиторский стиль можно охарактеризовать, как «сдержанный» и в то же время наиболее «свободный» в сравнении с английскими мастерами конца XV века. В крупных формах композитора в некотором виде ещё сохранились особенности «старого» стиля, однако в его творчестве они синтезировались с элементами имитационной техники. Так, в некоторых мессах Тавернер не стал отказываться от *cantus firmus*, но использовал его с активно распространяющейся имитационной техникой. Техническая сложность использования техники в композиции на *cantus firmus* заключается в необходимости адаптации имитации ко всем голосам, учитывая уже существующее мелодическое движение. Эта задача становилась ещё труднее, когда композитор извлекал мелодический материал для имитации непосредственно из *cantus firmus*. Оба этих подхода можно увидеть в 6-голосной мессе Тавернера *Gloria tibi Trinitas*, где все голоса имитационно развивают линию, взятую из *cantus firmus*. Также нередко Тавернер прибегал к последовательным повторам небольшого мелодического фрагмента, как своеобразное сопротивление *cantus firmus*, тем самым подчёркивая его значимость (подобно остинато). Для усиления эффекта композитор часто помещал эту мелодическую фигуру в партию баса, как это можно увидеть в фрагменте из *Agnus Dei* той же мессы (*Рисунок № 2*).

В музыкальном наследии Тавернера стоит также обратить внимание на развитие идеи использования *motto*, как повторение многоголосного фрагмента только в начале частей мессы (*head-motif*). В ряде его месс появляется и «*tail-motif*», образуя некую «тематическую» систему, что способствует достижению большей связности в организации циклической формы. Термин, *tail-motif* был введён в научный оборот, скорее всего, исследователем Х. Бенхамом [9] и представляет собой заключительное многоголосное построение, появляющееся в финальных фрагментах частей мессы. Заключительное *motto* встречается как во всех частях цикла (например, месса *The Mean*), так и выборочно, как например, в мессе *Mater Christi* (отсутствует в *Sanctus*). Более того, в мессе *Mater*

Christi Дж. Тавернера в середине частей *Gloria* и *Credo* при смене мензур также встречаются повторяющиеся многоголосные построения, которые можно обозначить как «*secondary head-motif*».

Жанр ежедневной Богородичный мессы (*Lady Mass*) наиболее полно представлен в хоровом наследии Николаса Ладфорда. Известны семь циклов, которые являют собой не только музыкальную ценность, но и представляют литургический интерес. Это единственное собрание церковной музыки XVI века для 3-глосного состава, а также единственный сохранившийся полный набор *Lady Mass*, охватывающий все дни недели. Каждая месса приурочена к определённому дню недели и, в отличие от праздничных, включает часть *Kyrie*. Ещё одна их особенность – исполнение музыкального материала по принципу *alternatim*, что предполагает практику чередования версов: одни исполнялись одноголосно, другие – многоголосно. Использование 3-голосного состава, а также отведение нижнему голосу роли *cantus firmus* – черты «явно старомодные» [10, *127*], однако, благодаря использованию имитационной техники, стиль этих месс демонстрирует проявление новых тенденций.

В XVI веке одним из излюбленных типов мессы стала месса-пародия. И хотя термин этот впервые был введён лишь в 1578 году Я. Пайксом (J. Paix; 1556–1623), образцы этот жанра обнаруживаются значительно раньше. В английской музыке одним из первых таких опытов можно считать цикл *Rex Seculorum* Джона Данстейбла, основанный на одноимённой секвенции. Суть мессы-пародии заключается в отказе от традиционной разработки хорала в пользу многоголосного источника. Сложность, и вместе с тем, азарт работы с полифоническим первоисточником заключался не только в показе композиторского мастерства, но и в поиске новых форм решения, специфических средств выразительности, «которые позволили бы создать новое самостоятельное произведение» [7, *43*].

Жанр мессы-пародии занял важное место в английской музыке XVI века. В некоторых источниках, не учитывая упоминаемую мессу Данстейбла, утверждается, что цикл *O bone Jesu* Роберта Ферфакса был первой мессой в этом жанре [15, *25*; 4, *102*]. На континенте мессы-пародии также пользовались признанием, но существовало ключевой различие: европейские композиторы в качестве первоисточника использовали чужую музыку, тогда как английские мастера предпочитали собственные, ранее написанные сочинения [10, *55*]. Так, в основу мессы *O bone Jesu* был взят одноименный антифон Ферфакса. Анализ того, как композитор интегрировал первоматериал в мессу усложняется потерей некоторых голосов

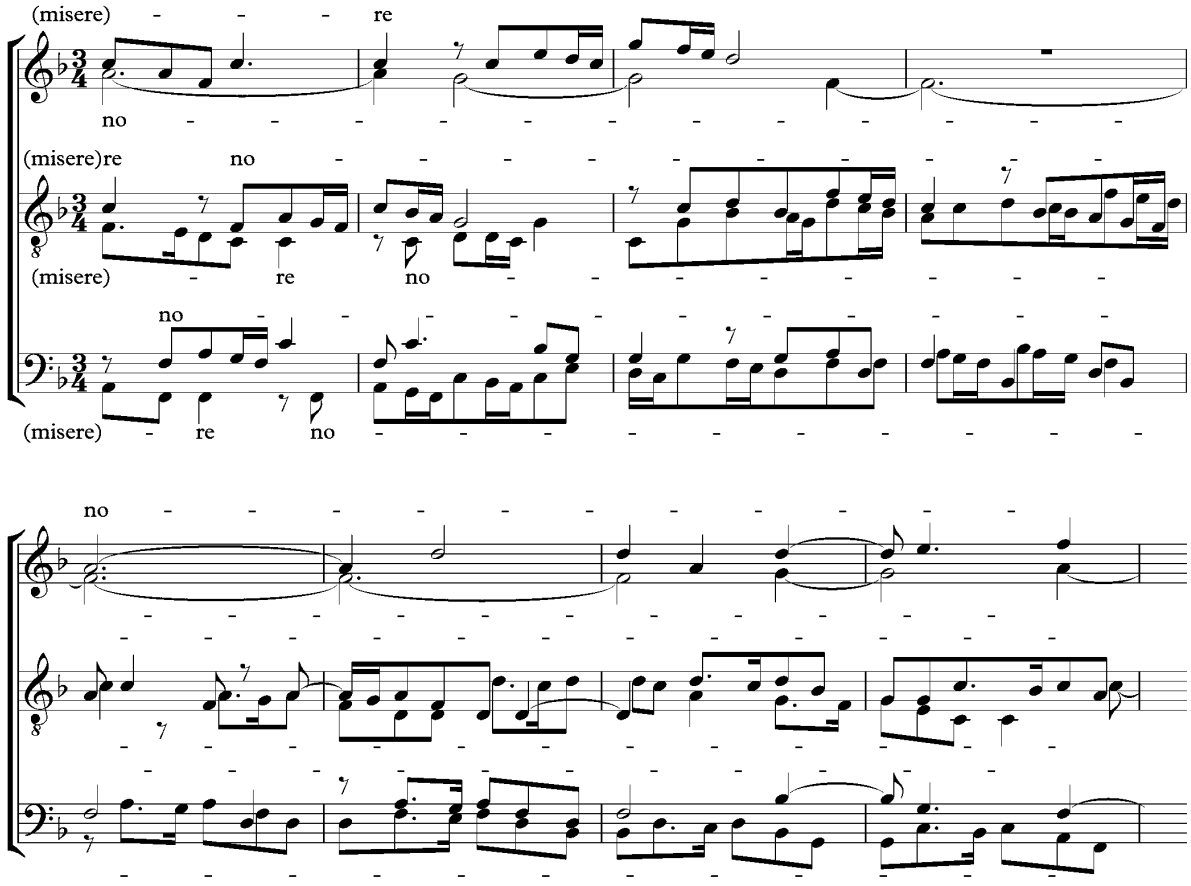

Рис. 2. Фрагмент из Agnus Dei мессы Gloria tibi Trinitas Дж. Тавернера

антифона, однако исследователям всё же удалось установить, что основным способом работы с антифоном оказывается не прямое цитирование материала, а структурное моделирование [12, *124*]. О других примерах месс-пародий в английской культуре подробно пишет Н.И. Наумова [4, *102–133*; 5, *16–20*].

С началом процесса «нейтрализации» позиции *cantus firmus*, композиторы начинают использовать в мессах заимствованные музыкальные источники. Их можно классифицировать на две категории: светские и, назовём их, паралитургические. Примеров использования первоисточников первого вида в английской музыке немного. Например, известно лишь одно произведение месса Роберта Карвера (R. Carver или Carvor; ок. 1485 – ок. 1579), в которой в качестве хорала применена известная мелодия *L'homme arme*, в отличие от Европы, где таких примеров значительно больше. Отметим, что Н.И. Наумова отмечает, что «столь пользующаяся спросом на континенте шансон "L'homme arme" («Вооруженный человек») не привлекла внимания ни одного английского автора» [5, *15*]. С формальной точки зрения автор совершенно права, поскольку Роберт Карвер – шотландский композитор. Мы обратились к его творчеству, по большей части, в силу географической обособленности острова, которая привела к тому, что стиль Карвера ближе к его английским современникам, чем к европейским. Это позволяет исследователям считать указанную мессу «единственным британским примером» [13] использования светской мелодии *L'homme arme* в качестве первоосновы.

Более востребованной в английской музыке была английская песня *Western Wynde*, послужившая основой для 4-голосных циклов Тавернера, Тая, Шеппарда и 3-голосной мессы Карвера. В мессе Тая мелодия проводится в партии альтов на протяжении всего цикла не менее 29 раз. Этот «эксперимент», возможно, был задуман как своеобразный музыкальный ответ Тавернеру, который использует мелодию во всех голосах поочерёдно, кроме партии альтов, 36 раз подряд.

К светским первоисточникам мы также отнесём те литургические циклы, которые основаны на «теме»-формуле. К таким сочинениям относится месса *Ut re mi fa sol la* Эвери Бертона (A. Burton; ок. 1474–1542/47), где в качестве *cantus firmus* использован соответствующий гексахорд. Подобную работу с шеститоновым мелодическим построением Н.И. Наумова отмечает в мессе *Albanus* Ферфакса, обозначая мелодическое построение как «сочинённое композитором» [5, *14*]. Однако этот же музыкальный материал представлен в нижнем голосе мотета *Albanus roseo* Дж. Данстейбла, базирующийся на фразе из 5-ой строки антифона *Alloquio dulicis* (музыка не сохранилась), посвящённого святому Альбану. Точное происхождение этого мотива установить сложно, но Э. Уоррен на его наличие, например, в *Sarum Antiphonale* [20, *151*] с текстом «*O Christe pietas*», что может говорить о его давнем происхождении. Данстейбл использует песнопение в его оригинальном виде, в то время как Фэрфакс, заимствовал только шесть начальных звуков хорала. Также стоит упомянуть мессу *Cantate*, написанную Джоном Шеппардом уже после Реформации, в период недолгого восстановления католицизма в Англии при королеве Марии. Ключевым элементом, связывающим все части этого цикла, наряду с *head-motif*, является восьмитоновая фигура *F-E-F-G-A-Bb-G-F*, которая обнаруживается в различных фрагментах партии теноров.

Также в дореформационной английской музыке есть мессы, в которых композиторы отказываются от использования любого первоисточника. Эти сочинения были созданы в последние годы правления Генриха VIII, связанные с ухудшением отношений с Римско-католической церковью. Они представляют собой пример следования принципу, сформулированному Томасом Кранмером: «*as nere may be, for every sillable, a note*», что означает «насколько возможно, для каждого слога – нота» [1, *26–28*]. Речь идёт о 4-хголосных мессах *Plainsong* Джона Тавернера и *Mass for four voice* Таллиса, написанные в *strenenotation* (чёрная нотация). В литургическом цикле первого композитора в части *Sanctus* (текст «*… in nominee Domini*») вновь просматривается повторяющееся остинато (*A–F–G–A*), но в этом случае это обстоятельство заставляет исследователя Х. Бенхама размышлять о наличии светской или литургической цитаты. В *Mass for four voice* Таллиса на сегодняшний день не обнаружено заимствованных мелодических оборотов, однако в ней просматриваются ряд особенностей, которые предвосхищают реформаторские веяния, характерные для эпохи Эдуарда VI. Ключевыми чертами оказываются сочетание полифонических и гомофонных фактур, причём в ряде разделов мессы доминирует гомофонный тип изложения, отсутствие *cantus firmus*, акцент на подчинении музыки тексту, что демонстрирует разрыв с традициями английской мессы XV века.

Что касается паралитургических видов первоисточника, в английской музыке существует, как минимум, три сочинения, в основе которых – напев, именуемый «*Square*». Известны три 4-голосные мессы с подзаголовком *Apon the Square*: одна из них принадлежит композитору Уильяму Уайтброуку (W. Whitbroke; 1501–1569) и две – Уильяму Манди (W. Mundy; ок. 1528 – ок. 1591). Использование термина «*Square*» вызывает определённые трудности, прежде всего из-за отсутствия чётких определений этого понятия в теоретических трудах той эпохи. Упоминания этого определения встречается в финансовых документах, в частности, в контексте оплаты за копирование «*square*», но конкретных объяснений его сущности нет. Таким образом, понимание этого термина и связанных с ним практик формируется исследователями только из анализа различных сочинений.

Значение этого понятия варьировалось в зависимо-

сти от исторического периода. Так, изначально техника *Square* представляла собой пение на заимствованные напевы, ранние примеры которых вероятнее всего «были зафиксированными контрапунктами к хоралу» [2, *23*]. Позднее они были дополнены мелодиями из сочинений композиторов XV века. Вторая трактовка термина связывает его не столько с заимствованной мелодией, сколько с практикой импровизации на хорал. Другими словами, *Square* – линии, которые возникли из практики импровизационного исполнения, которая была достаточно чётко регламентирована и описана в теоретических трактатах. Подобными же песнопениями оказываются фабурдены (о различиях континентальной практики «фобурдон» и английской традиции «фабурден» более подробно см. [2, *28–36*]), которые наравне с сарумским тоном использовались в английских магнификатах. *Square* в упоминаемых мессах расположен в нижних голосах и проводится практически непрерывно, причём песнопения цикла Уайтброука и второй мессы Манди одинаковы. Интересно отметить, что композиторы не всегда задействуют все четыре голоса, отдавая предпочтение 3-голосному звучанию.

В английской музыкальной культуре жанр мессы обладает богатым прошлым. Многие тенденции, зародившиеся в творчестве «островных» композиторов XV века, стали образцом для подражания и оказали значительное влияние на развитие европейской музыки. Популярность произведений английских мастеров служит убедительным доказательством высокого статуса их музыки и их лидирующей роли, которую они играли в музыкальном курсе на континенте.

На протяжении XVI века английская месса претерпела значительные изменения. Различные религиозные влияния способствовали не только изменению сущности литургии или выдвижению тех или иных композиторов, но и взаимопроникновению этих конфликтующих направлений. Попытка кристаллизации дуальных принципов письма эпохи, таких как использование кружевного рисунка голосов, яркой мелизматики, имитационной техники, силлабического принципа, послужили процессу трансформации музыкального мышления, переосмыслению формы всего цикла, его смысловой наполненности, взаимодополнения музыки и слова. Результаты стилистического синтеза музыкальной культуры XVI века позднее имели органичное воплощение в национальном жанре елизаветинской эпохи — антеме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимов А.С. Английский антем XVI – первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста: дис. ... канд. искусствовед. Москва, 2019. 257 с.
2. Евдокимова Ю.К. История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 2–А. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Евдокимова Ю.К. М.: Музыка, 1989. 414 с.
3. Карман Е.В. Англиканский антем XVI – первой половины XVII веков: композиционная типология и стилистика: дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2019. 363 с.
4. Наумова Н.И. Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV – первая половина XVI века): дис. ... канд. искусствовед. Казань, 2019. 248 с.
5. Наумова Н.И. Месса ранней тюдоровской эпохи // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 3 (27). С. 9–22.
6. Свирская Е.В. «Eton Choirbook»: особенности английского многоголосия во второй половине XV века // Учёные записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2022. № 3 (42). С. 98–111.
7. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения: Учебное пособие. М.: Музыка, 1985. 360 с.
8. Теплова А.С. Кто вы, Джон Данстейбл? К проблеме идентификации знаменитого музыканта // Музыкальная академия. 2024. № 1 (785). С. 92–103.
9. Benham H. John Taverner: His Life and Music. Routledge, 2017. 350 p.
10. Benham H. Latin Church Music in England, c. 1460–1575. London: Barrie and Jenkins, 1977. 247 p.
11. Bukofzer M. Studies in Medieval and Renaissance Music. London: J.M. Dent & Song LTD., 1951. 324 p.
12. Edahl A. The Use of Pre-Existing Material in the Early Tudor Mass Cycle. PhD. Diss. University of Wisconsin-Madisin, 1993. 754 p.
13. Elliott K. Carvor [Carver, Carbet, Arnot], Robert // New Grove Dictionary of Music and Musicians. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05049 (дата обращения: 14.08.2022).
14. GB–Ccc MS 473, Winchester Troper (manuscript). England, Cambridge, Corpus Christi College, c. XI c.
15. Greene D. Greene's Biographical Encyclopedia of Composers. Reproducing Piano Roll Fnd., 1985. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.scribd.com/document/267911691/Robert-Fayrfax (дата обращения: 14.06.22).
16. Taruskin R. Music from the earliest notations to the sixteenth century. London: Oxford University Press, 2005. 906 p.
17. Taverner J: I - Six-Part Masses. Ed. by H. Benham, 1978. 280 p.
18. Harrison F. Music in Medieval Britain. New York: Frederick A. Praeger, 1959. 491 p.
19. Hughes A., Bent M. The Old Hall Manuscript: A Re-appraisal and an Inventory // Musica Disciplina. 1967. № 21. P. 97–147.
20. Warren E. Life and works of Robert Fayrfax, 1464-1521 / by Edwin B. Warren. Volume 22. American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, 1969. 213 p.

© Свирская Екатерина Васильевна esvirskaia@gmail.com.

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»