

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Екатерина Свирская

«ETON CHOIRBOOK»: ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XV ВЕКА

Вторая половина XV века в английской истории прошла под знаком длительного междоусобного конфликта — Войны Алой и Белой розы (1455–1487), что мало способствовало процветанию музыкального искусства, которого Англия достигла в предшествующую блестящую эпоху Джона Данстейбла. Из всех сохранившихся источников английской хоровой полифонии XV — начала XVI века¹ *Eton Choirbook*² считается наиболее значительным. В манускрипте зафиксированы самые важные музыкальные памятники Англии второй половины XV века. Сборник был окончательно оформлен, вероятно, между 1490 и 1510-ми годами³ и назван в честь колледжа Итонской Богоматери (основанного в 1440 г. королем Генрихом VI), в библиотеке которого он и находится. Рукопись дошла до нас в неполном виде, уцелело 126 листов из первоначального фолианта, содержавшего, как предполагается, не менее 244. В рукописи было собрано 93 партий, из них 43 имеются в полном виде, 21 повреждены и 29, судя по оглавлению, отсутствуют. Небольшую часть голосов удастся реконструировать благодаря другим сохранившимся источникам (*Lambeth Choirbook*, *Caius Choirbook*).

Впервые на существование *Eton Choirbook* обратил внимание музыковед Монтегю Родс Джеймс, опубликовавший в 1895 году каталог рукописей библиотеки Итонского колледжа. Несколько лет спустя были сделаны первые описания манускрипта, в которых, однако, сквозит неоправданно пренебрежительное отношение к нему со стороны исследователей. Б. Сквайр⁴, к примеру, писал: «То, что эта музыка будет звучать красиво для наших ушей, крайне маловероятно <...> англичане, возможно, уступали своим нидерландским современникам. Но для истории музыки коллекция представляет бесконечную ценность и интерес...» [15, 102].

Оценка Итонского хорового сборника стала совсем иной в середине XX столетия, когда появились работы Ф. Харрисона [10], [11], [12], предпринявшего шаги к реконструкции хоровой коллекции. Одним из первых, кто более основательно и подробно провел анализ композиционного письма в сочинениях из манускрипта, был Х. Бенхам [3]. Позже появились работы М. Уильямсона [16], В. Чунга [8], Ф. Фитча [9], П. Филиппса [14], которые дополняют и углубляют знания о манускрипте, об отдельных композиторах или произведениях и даже о манере их исполнения. В российском музыковедении некоторые отсылки к манускрипту, а также к Итонской певческой школе и музыкальной традиции в колледже есть в работах Н. И. Наумовой [2] и А. С. Евдокимова [1].

В хоровом сборнике представлено творчество 25 композиторов. Произведения, вероятно, были написаны между 1460 и 1502 годами, большая часть — в последние два десятилетия XV века. Исключение составляет пятиголосный антифон Данстейбла, созданный гораздо раньше, поскольку композитор умер в 1453 году. Появление его антифона в сборнике, вероятнее всего, — дань уважения великому мастеру. Итонская музыка охватывает период около сорока лет. Условно эти десятилетия можно разделить на три периода⁵, каждый из которых формируется определенной группой композиторов. Первый период представляют такие авторы, как Уильям Хорвуд [William Horwood, ок. 1430–1484], Гилберт Банестер [Gilbert Banester, ок. 1445–1487], Ричард Хигонс [Richard Huggons, ок. 1435 — ок. 1509], Хью Келлик [Hugh Kellyk, ум. ок. 1480]. Все они современники Джона Данстейбла, однако их композиционное письмо заметно отличается от работ старшего коллеги. Второй — Джон Браун [John Browne, 1453 — ок. 1500], Уолтер Ламб [Walter Lambe, 1450/51–1504], Ричард Дэви [Richard Davy, ок. 1465–1507], Фокнер [Fawkner], Роберт Уилкинсон [Robert Wilkinson, ок. 1450 — после 1515], именно их произведения составляют самую значительную часть коллекции. Главные же фигуры третьего — Роберт Фэрфакс [Robert Fayrfax, 1464–1521] и Уильям Корниш [William Cornysh, 1465–1523].

В среде исследователей *Eton Choirbook* знаменит в первую очередь благодаря *florid style* — специфической манере мелодического письма и, соответственно, вокального исполнения с его ярким орнаментом голосов и частыми приемами колорирования, заполнявшими временами всю хоровую вертикаль [11, 309]. Это свойство композиционного стиля, безусловно, заслуживает специального внимания, однако в статье мы хотим остановиться на другом важном, но менее изученном качестве ранней английской полифонии, нашедшем отражение в этой коллекции — на особенностях многоголосной организации фактуры и ее роли в композиции произведений. Увлечение английских музыкантов избытком голосов, большим количеством партий⁶ оценивается иногда даже как «известная национальная одержимость <... > корни ее прочно лежат в итонском стиле» [14, 16]. Приоритетное использование пяти- или шестиголосного состава сильно отличает сочинения коллекции от

музыки предшествовавшего периода, где предпочтение отдавалось трехголосию. На важность этого аспекта указывает также и то, что содержание манускрипта, как заметил еще Ф. Харрисон, изначально распределялось не только по жанрам, но и по составам голосов. Оно делится на шесть частей в следующем порядке, известном благодаря сохранившейся первой странице манускрипта (пример 1):

I. 1–15: антифоны для шести, семи и девяти голосов (15 произведений);

II. 16–56: пятиголосные антифоны (40 произведений);

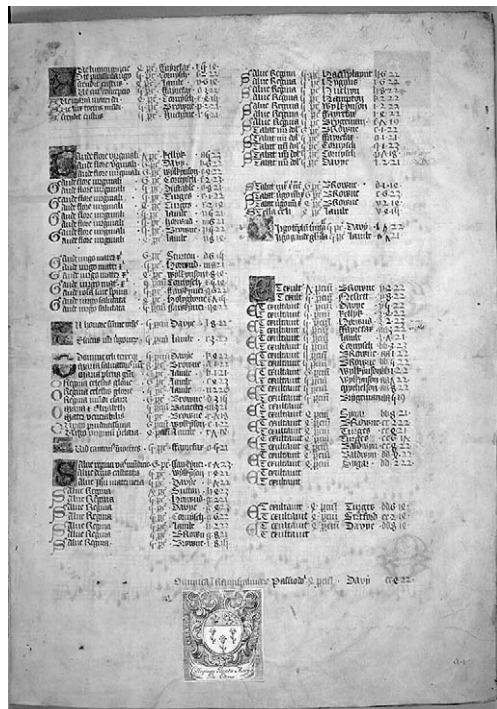
III. 57–67: четырехголосные антифоны (10 произведений);

IV. 86–82: магнификаты для пяти, шести, семи голосов (13 произведений);

V. 82–91: четырехголосные магнификаты (9 произведений);

VI. 92–93: *Passio Domini* (для четырех голосов) и тринадцатиголосный канон *Jesus autem transiens*.

Как видно, составы в отдельных сочинениях различаются в очень широких пределах — от четырех до тринадцати голосов. При этом в качестве определенной «средней нормы» можно условно выделить пятиголосные антифоны — самые многочисленные по количеству. Однако наряду с ними имеются и четырехголосные сочинения, и произведения, явно превышающие эту «норму». Дать исчерпывающее объяснение подобному разнообразию достаточно сложно, ведь другие упоминаемые хоровые сборники этого периода не демонстрируют похожую практику⁷. Поскольку в собрание включены сочинения композиторов нескольких поколений, было бы резонно предположить, что это связано с последовательным историческим развитием многоголосной вертикали, то есть с эволюционным усложнением композиционного письма на протяжении определенного периода. Но для подобных суждений нет оснований. Например, ряд четырехголосных антифонов и магнификатов написаны композиторами второго периода (работы Джона Брауна, Эдмунда Тёрджеса [Edmund Turges, ок.1450–1500], Уолтера Ламба), в то время как семиголосный антифон Хью Келика, пятиголосные работы Уильяма Хорвуда, Ричарда Хигонса, Гилберта Банестера — сочинения композиторов, заставших еще поздние годы Данстейбла. То есть



Пример 1. Оглавление манускрипта Eton Choirbook. Eton College, MS 178 (1v)

интерес к звучной многоголосной вертикали проявился, можно сказать, внезапно и словно в противовес преимущественно трехголосным работам их знаменитого старшего современника⁸.

Исследователь Р. Бауэрс связывает увеличение количества голосов с переориентацией композиционного письма с «сольной»⁹ на хоровую полифонию и с развитием образования в целом. Он убедительно доказывает взаимосвязь между изменением традиций многоголосного исполнения и увеличением количества хоров в разных учреждениях в XV веке [6, 5046–5095], что наверняка способствовало возрастанию роли хоровой полифонии, предполагающей несколько певцов в партии. Повсеместное же включение примерно с середины XV века мальчиков в хор, их участие в исполнении литургической музыки реорганизовало процесс обучения.

Действительно, само наличие такой коллекции, как *Eton Choirbook*, дает возможность предположить, что итонский хор должен был быть достаточно большим по количеству участников. Правда, ни в одном историческом документе или отчетном списке не содержится упоминаний о его точном составе во времена создания рукописи. Определить даже примерное количество голосов в партии тоже невозможно. Нет даже полной уверенности, что Итонский сборник предназначался именно для хора колледжа, но поскольку он — единственный нотный источник, упомянутый еще в 1529 году в описании принадлежавшего заведению инвентаря, Магнус Уильямсон считает, что манускрипт «содержал большую часть репертуара хора, по крайней мере, в первые десятилетия XVI века» [16, 70]. Что касается количества хористов, какие-то предположения возможны по аналогии с другими хоровыми коллективами. Известно, например, что хоры крупных соборов — Солсберийского или Линкольнского — включали от 50 до 60 человек [7, 12]. Уильямсон упоминает о 70-ти учащихся в Винчестерском колледже [16, 100]. Известно также, что в момент основания Итонского колледжа в 1440 году хор состоял из 10 клерков и 16 певчих¹⁰, но вполне вероятно, что к концу века он мог расшириться.

ГРУППИРОВКА ГОЛОСОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Итак, отличительная черта Итонского сборника — увлечение его авторов многоголосными составами: из 93 сочинений 69 написаны для хоров в пять и более голосов. Как видно, это увлечение соответствовало тенденциям времени. Однако как одновременно объяснить то, что четырехголосные сочинения составили все еще весомую часть, четверть всего собрания, если не считать их «пережитком»?

Самый распространенный в английской хоровой партитуре состав, твердо оформившийся к концу XV века, включал следующие голоса: *treble*¹¹, *mean*¹², *countertenor*, *tenor* и *bass*. Два верхних голоса (*treble* и *mean*), как правило, исполняли мальчики. Если считать нормой этот в известной мере типовой пя-

тиголосьный состав, все произведения коллекции можно распределить в две большие группы. Первая опирается на него как на некий образец британского многоголосия, временами даже расширяет его путем дублирования отдельных голосов (чаще всего *countertenor*, *mean* и *treble*). Вторая демонстрирует отказ итонских композиторов от этой образцовой модели и сокращение состава до четырех голосов. Ниже мы приводим таблицу — список сохранившихся четырехголосных произведений в соответствии с перечнем их партий и предполагаемым периодом создания¹³.

Таблица №1. Сохранившиеся четырехголосные произведения в Eton Choirbook

Состав	Композиторы	Произведение	Период
TrMTB	Уолер Ламб [Lambe]	<i>Stella caeli extirpavit que lactavit</i>	II
	Ричард Дэйви [Davy]	<i>Passio Domini</i>	II
M ₁ M ₂ TB	Джон Браун [Browne]	<i>Stabat virgo mater Christi</i>	II
MTct ¹⁴ B	Уолтер Ламб	<i>Gaude flore virginali</i>	II
	Уильям Корниш [Cornysh]	<i>Ave Maria mater Dei</i>	III
Ct ₁ Ct ₂ TB	Роберт Фэрфакс [Fayrfax]	<i>Ave lumen gratiae</i>	III
	Роберт Уилкинсон [Wilkinson]	<i>Gaude virgo mater Christi</i>	II
	Уолтер Ламб	<i>Ascendit Christus hodie</i>	II
	Эдмунд Тёрджес [Turges]	<i>Gaude flore virginali</i>	II
	Уильям Корниш	<i>Gaude virgo mater Christi</i>	III
	Холиборн [Hollyborne]	<i>Gaude virgo salutata</i>	I
	Уильям Стратфорд [Stratford]	<i>Magnificat</i>	I

Нетрудно заметить, что только в двух сочинениях фигурирует высокий голос *treble*, большинство же четырехголосных сочинений (их семь) предназначены только для низких голосов. Из таблицы можно сделать еще целый ряд заключений касательно отношения авторов Итонского сборника к этому составу. Во-первых, как уже упоминалось, большинство четырехголосных произведений (7 из 12) написаны композиторами именно второго периода, когда одновременно создавались девяти- и даже тринадцатиголосные композиции. Однако авторы других периодов тоже обращались к такому составу, поэтому какая-либо явная закономерность не просматривается. Во-вторых, только в двух из сохранившихся четырехголосных работ наряду с мужскими использованы оба детских голоса; воз-

никает впечатление «редуцированного» варианта традиционной пятиголосной модели английской вертикали (отсутствует только *countertenor*). Поскольку таких сочинений лишь два и оба предположительно относятся ко второму периоду, можно прийти к заключению, что впоследствии итонские композиторы крайне редко обращались к подобному сокращенному варианту смешанного типа хора.

И наоборот, наиболее часто встречающийся четырехголосный состав — чисто мужской, который исключает партии мальчиков-хористов. При этом все же имеется три работы, где в сочетании с мужским составом участвует партия нижнего мальчикового голоса (*mean*). Наличие в коллекции произведений, где отсутствует характерный для этого периода высокий мальчиковый голос *treble*, но имеется альтовый *mean*, может быть обусловлено какими-то дополнительными причинами. Например, что партия *mean* исполнялась как мальчиками, так и мужчинами, владеющими фальцетным регистром, и тогда подобный вариант состава считался мужским. Из этого следует, что итонский хор не всегда использовал все голосовые возможности «нормативного» состава.

В данном контексте интересно мнение исследователя М. Уильямсона, считавшего, что репертуар, предназначенный исключительно для мужских голосов, свидетельствует о том, что сочинения, собранные в рукописи, были ориентированы на «местные условия» [16, 192]. Основная аргументация сводится к тому, что мальчикам полагался постоянный отпуск в конце третьего семестра (*Trinity term*), который они проводили в родительском доме. С этой позиции появление сочинений только для мужских голосов можно объяснить отсутствием мальчиков в определенные периоды года, тогда как службы должны были вестись постоянно.

Исследователь П. Филиппс предполагает существование в Итоне двух стандартных составов [14, 9]: «нормативного» пятиголосного и, мы бы сказали, «окказионального» четырехголосного — *countertenor*, *countertenor*, *tenor* и *bass*, состоявшего исключительно из мужских голосов. Это суждение тоже кажется правдоподобным, поскольку мальчишки-хористы вряд ли могли присутствовать на всех службах церковного календаря, не прерывая учебный процесс.

ГОЛОСОВОЙ ДИАПАЗОН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХОРОВОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Естественным следствием увеличения фактуры сверх четырех голосов (характерной для более ранней эпохи) стало расширение общего звукового диапазона. Как пишет Ф. Харрисон, общехоровой диапазон типичного четырехголосного произведения из манускрипта *Old Hall* рубежа XIV–XV вв.¹⁵ — около 17 нот диатонического звукоряда ($C-e^2$) [11, 311], а в пятиголосных сочинениях Итонского манускрипта — до 23¹⁶. Континенталь-

ные же композиторы в это время, как правило, не использовали в своих сочинениях настолько широкий диапазон¹⁷.

Развитие хоровой вертикали в сочинениях Итонской рукописи сопровождается несколькими процессами. Во-первых, расширение общего диапазона стало следствием включения в партитуру высокого мальчишеского голоса — *treble*. Довольно ранним примером может служить пятиголосный антифон *Salve Regina* Уильяма Хорвуда (I период), где уже используется этот голос (его диапазон — g^1 - a^2). Тогда же возникла и практика *divisi* в том числе и голоса *treble*, что иллюстрируют семиголосные сочинения композиторов I периода: *Salve Regina* Джона Саттона [J. Sutton, ум. в конце XV в.] или *Gaude Flore Virginali* Хью Келлика (пример 2). Голосовой состав этих работ включает партию *quatreble*¹⁸, хотя общий диапазон хора остается прежним — 23 ноты звукоряда, что характерно для большинства произведений коллекции.

Пример 2. Хью Келлик. *Gaude Flore Virginali*

The image shows a musical score for the piece "Gaude Flore Virginali" by Hugh Kellicott. It features seven vocal parts: Soprano (Q), Treble (Tr), Middle (M), Contralto 1 (C1), Contralto 2 (C2), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin and are distributed across the parts. The score includes measure numbers 45 and 50. The lyrics are: "ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - tur lu - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - tur ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - sa ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - sa ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - sa ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da -".

Во-вторых, можно отметить, что с течением времени происходит расширение диапазонов мужских голосов — басового вниз и контртенора вверх. Например, в антифоне *Salve Regina* композитора I периода Уильяма Хорвуда нижние голоса (Т и В) еще не сильно дифференцированные, опираются на одинаковый звукоряд — c - f^1 , что явно говорит о влиянии более ранней практики. Партия контртеноров, хотя и использует примерно тот же объем, од-

нако чуть шире (на две ноты вверх). Сочинения композиторов III периода (Николаса Хучина [Nicholas Huchyn, ок. 1465–1513/19], Роберта Фэрфакса) демонстрируют охват мужскими голосами еще более широкого диапазона. Если верхней границей остается нота «*f*», то нижняя — как правило, спускается до «*F*», т. е. суммарный диапазон мужских голосов (В — Ст) составляет две октавы (15 нот звукоряда).

Третий аспект связан с дифференциацией зон отдельных партий. В некоторых работах композиторов уже I и II периодов (*O Maria et Elizabeth* Банестера, *Gaude Rosa Sine Spina* Фокнера) просматривается расширение диапазона голоса контртенора в сопоставлении с тенором. Различие составляет всего два-три тона, однако исполнение мужским голосом нот *d-f* в первой октаве могло спровоцировать появление нового певческого навыка. В связи с этим П. Филлипс делает предположение, что расширение диапазона контртенора можно расценивать как «рождение [практики — Е. С.] использовать фальцет в качестве привычного хорового инструмента» [14, 9]. Скорее всего, певцы исполняли эти ноты с помощью головного резонатора.

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

Наличие большего количества голосов в фактуре, равно как и расширение общего диапазона, дало английским авторам возможность применения в произведении ярких контрастов. В ранней английской полифонии этого периода складывается традиция, согласно которой композиционная структура опирается на постоянное чередование или сопоставление общих «туттийных» и «неполных», групповых (т. е. ограниченных лишь двумя или тремя партиями), музыкальных фрагментов. Различное сочетание высоких и низких голосов также становится важным элементом композиционного процесса. Естественно, что добавление в партитуру высоких мальчишеских голосов, сочинение девятиголосных произведений композиторами II периода создают предпосылки для более рельефного контрастирования таких фрагментов. И наоборот, отсутствие высоких голосов в четырехголосных партитурах минимизирует возможности контраста при тембровых сопоставлениях. Например, краткий четырехголосный антифон *Gaude Mater Christi quae te Matrem* Уильяма Корниша содержит пять комбинаций различных тембровых красок в групповых фрагментах, протяженное семиголосное сочинение *Salve Regina* Джона Саттона — 10 таких комбинаций, девятиголосная *Salve Regina* Роберта Уилкинса — 12.

Соблюдение композиторами принципа фактурного сопоставления фрагментов способствовало, к примеру, возникновению традиции написания по определенной форме антифона на текст *Salve Regina*, представленного в рукописи 15 сочинениями разных авторов. Исследователь П. Филлипс предполагает, что *Salve Regina* Уильяма Хорвуда (I период) — самая ранняя из их числа в Итонском манускрипте, и именно на нее как образец стали ориентировать-

ся другие композиторы коллекции¹⁹. Автор выделяет ряд ее специфических особенностей. Приведем самые важные из них:

- Некоторые строки текста или их начало во всех произведениях предназначены исключительно для туттийного звучания хора (например, «Ad te suspiramus, gementes et flentes», «O dulcis Virgo Maria. Salve» или возгласы — «O Clemens», «O pia» и др.). Ритмико-мелодическая организация таких фрагментов равномерная и плавная.
- Разделы, предназначенные для отдельных групп голосов, опираются на другие, но также совпадающие в подавляющем большинстве сочинений строки текста (например, «Virgo mater ecclesiae Aeterna porta gloriae» или «Virgo Clemens, virgo pia Virgo dulcis, o Maria» и др.), но ритмическая организация в них более разнообразная и сложная.
- Повтор слова «Salve» добавляется также в самом конце, после завершения канонического текста. Этот принцип характерен для всей английской традиции написания антифона *Salve Regina* до Реформации и отличает ее от континентальных работ [14, 13].

Из такого метода композиции на основе сопоставления разных по фактурной плотности фрагментов проистекает и другая традиция, характерная если не для всех, то для большинства итонских произведений — использование *cantus firmus*, как правило, только в туттийных разделах. Четырехголосный антифон Уолтера Ламба или пятиголосные произведения Джона Брауна и Ричарда Дэйви могут служить хорошей иллюстрацией этой практики. Ниже мы приводим таблицу, в которой обозначено движение хорального напева сквозь групповые и туттийные фрагменты.

Таблица №2. Использование хорального напева в антифонах Итонского манускрипта²⁰

Уолтер Ламб. *Gaude Flore Virginale*

Голоса	Распределение хорального напева							
Mean	Φ 3/4	Φ		4/4				
Tenor								
Ct								
Bass								
cf								
Такты	1	13	50	64	69	74		

Джон Браун. *Salve Regina*

Голоса	Распределение хорального напева											
Treble	Φ						Φ					
Mean	Φ						Φ					
Ct	Φ						Φ					
Tenor	Φ						Φ					
Bass	Φ						Φ					
Cf	+	—	*21	—	+	—	+	—	—	+	—	+
Такты	1	7	21	23	34	76	105	115	123	145	156	183

Ричард Дэйви. *O Domine Caeli Terraeque Creator*

Голоса	Распределение хорального напева													
Treble	Φ							Φ						
Mean	Φ							Φ						
Ct	Φ							Φ						
Tenor	Φ							Φ						
Bass	Φ							Φ						
Cf	*22	—	—	—	—	—	+	—	+	—	—	—	—	+
Такты	1	10	26	41	56	66	83	102	118	129	174	187	217	233

Наряду с практикой соотнесения *cantus firmus* с техникой сопоставления многоголосных фактурных фрагментов, итонские произведения демонстрируют и использование математических закономерностей для организации музыкального материала. Исследователь Х. Бенхам в качестве примера подобной композиционной работы в Итонском манускрипте приводит четырехголосный антифон *Gaude flore virginali* Эдмунда Тёржеса, расшифровку которого он осуществил [4, 46]. Первая часть антифона исполняется пол-

ным составом хора и длится 56 бревисов (кратно умножению цифры «8» на «7»). Второй раздел антифона исчисляется 49 бревисами («7» умножено на «7»). Во второй части весь туттийный раздел кратен 42 лонга (т. е. «6» умножено на «7»), в то время как фрагмент с неполным составом длится 49 лонга (вновь «7» на «7»). В композиции прослеживаются и другие математические закономерности. По мнению Бенхама, связь пропорций сочинения с числом семь имеет символический смысл и представляет семь духовных радостей Девы Марии. Подобная музыкально-математическая практика не была исключительной только для Итонской коллекции²³. Сам факт возможной смысловой корреляции с музыкальным текстом порождает множественность интерпретаций. Отметим, однако, что на сегодняшний день ученые только приступили к такого рода исследованиям.

Многоголосие Итонской рукописи ярко представляет особенности развития английской музыки второй половины XV века. Конечно, было бы неправомерно рассматривать все произведения и всех композиторов из хоровой коллекции единой когортой, демонстрирующей ряд определенных и общих для всех приемов композиционного письма. Тем не менее Итонский манускрипт ярко и довольно полно преподносит английские традиции многоголосия своей эпохи. Резюмируя, хочется обратиться к словам Ф. Харрисона, которые и сегодня остаются актуальными: «Итонская музыка, как и часовня, для которой она была создана, представляет собой памятник искусства и мастерства многих умов, объединенных осуществлением единой цели: сохранением образа вечной преданности» [11, 328]. Исследователь подразумевает в первую очередь преданность Богородичному культу, с которым связано подавляющее большинство сочинений, как и сам Итонский колледж, благодаря которому они дошли до наших дней. Нам представляется, что стоит добавить еще и преданность музыкальному искусству, ставшую основой их выдающегося качества и неповторимого своеобразия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимов А. С. Английский антем XVI — первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2019. — 257 с.
2. Наумова Н. И. Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV — первая половина XVI века) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Казань, 2019. — 248 с.
3. Benham H. Latin Church Music in England, c. 1460–1575. — London: Barrie and Jenkins, 1977. — 247 p.
4. Benham H. Turges Reconsidered: All about Edmund // The Musical Times, 1999. Vol. 140, No. 1869, Winter. — P. 44–55.
5. Bent M. Old Hall Manuscript // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020296> (дата обращения: 20.12.21).
6. Bowers R. Choral Institutions within the English Church: Their Constitution and Development, 1340–1500. PhD. Diss. — University of East Anglia, 1975. — 1044 p.

7. *Bowers R.* To chorus from quartet: the performing resource for English church polyphony, c. 1390–1559 // *English choral practice, 1400–1650*. Ed. J. Morehen. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. — P. 1–47.
8. *Cheung V.* Tudor Dedications to the Blessed Virgin: History, Style, and Analysis of Music from the Eton Choirbook, 2008. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.580.7347> (дата обращения: 02.10.21).
9. *Fitch F.* Hearing John Browne's motets: registral space in the music of the Eton Choirbook // *Early Music History*. — Oxford University Press, 2008. — Volume 36 (1). — P. 19–40.
10. *Harrison F.* English Polyphony (c. 1470–1540) // *The New Oxford History of Music. Ars nova and the Renaissance, 1300–1540*. Volume III. Ed. by Hughes A., Abraham G. — London; New York: Oxford University Press, 1960. — P. 303–345.
11. *Harrison F.* Music in Medieval Britain. — London, 1958. — 491 p.
12. *Harrison F.* The Eton College Choirbook (Eton College MS 178) // *International Musicological Society: Report of the 4th Congress*. — Utrecht, 1952. — P. 224–32.
13. *Heminger A.* Music Theory at Work: The Eton Choirbook, Rhythmic Proportions and Musical Networks in Sixteenth-Century England // *Early Music History*. Volume 37. — Oxford University Press, 2018. — P. 141–182.
14. *Phillips P.* Eton encounters: Reflections on the Choirbook // *The Musical Times*. — Musical Times Publications Ltd., 2017. — Volume 158, Issue 1939. — P. 3–60.
15. *Squire B.* On an early Sixteenth Century MS. of English Music in the Library of Eton College // *Archaeologia*. — Cambridge University Press, 1898. — Volume 56, Issue 1. — P. 89–102
16. *Williamson M.* The Eton Choirbook its institutional and historical background. PhD. Diss. — University of Oxford, 1997. — 575 p.

REFERENCES

1. *Evdokimov A. S.* Anglijskij antem XVI — pervoj poloviny XVIII veka. Osobennosti voploshcheniya biblejskogo teksta [English Anthem of the 16th to the first half of the 18th century. Features of the embodiment of the biblical text]: special'nost` 17.00.02 «Muzy`kal'noe iskusstvo»: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. — Moscow, 2019. — 257 p.
2. *Naumova N. I.* Anglijskaya duhovnaya muzyka epohi rannih Tyudorov (konec XV — pervaya polovina XVI veka) [English sacred music of the early Tudor era (late 15th — first half of the 16th century)]: special'nost` 17.00.02 «Muzy`kal'noe iskusstvo»: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. — Kazan, 2019. — 248 p.
3. *Benham H.* Latin Church Music in England, c. 1460–1575. — London: Barrie and Jenkins, 1977. — 247 p.
4. *Benham H.* Turges Reconsidered: All about Edmund // *The Musical Times*. 1999. — Vol. 140, No. 1869, Winter. — P. 44–55.
5. *Bent M.* Old Hall Manuscript // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020296> (accessed date: 20.12.21).
6. *Bowers R.* Choral Institutions within the English Church: Their Constitution and Development, 1340–1500. PhD. Diss. — University of East Anglia, 1975. — 1044 p.
7. *Bowers R.* To chorus from quartet: the performing resource for English church polyphony, c. 1390–1559 // *English choral practice, 1400–1650*. Ed. J. Morehen. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. — P. 1–47.
8. *Cheung V.* Tudor Dedications to the Blessed Virgin: History, Style, and Analysis of Music from the Eton Choirbook, 2008. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.580.7347> (accessed date: 02.10.21).
9. *Fitch F.* Hearing John Browne's motets: registral space in the music of the Eton Choirbook // *Early Music History*. — Oxford University Press, 2008. — Volume 36 (1). — P. 19–40.

10. *Harrison F.* English Polyphony (c. 1470–1540) // *The New Oxford History of Music. Ars nova and the Renaissance, 1300–1540. Volume III.* Ed. by Hughes A., Abraham G. — London; New York: Oxford University Press, 1960. — P. 303–345.
11. *Harrison F.* Music in Medieval Britain. — London, 1958. — 491 p.
12. *Harrison F.* The Eton College Choirbook (Eton College MS 178) // *International Musicological Society: Report of the 4th Congress.* — Utrecht, 1952. — P. 224–32.
13. *Heminger A.* Music Theory at Work: The Eton Choirbook, Rhythmic Proportions and Musical Networks in Sixteenth-Century England // *Early Music History.* — Oxford University Press, 2018. — Volume 37. — P. 141–182.
14. *Phillips P.* Eton encounters: Reflections on the Choirbook // *The Musical Times.* — Musical Times Publications Ltd., 2017. — Volume 158, Issue 1939. — P. 3–60.
15. *Squire B.* On an early Sixteenth Century MS. of English Music in the Library of Eton College // *Archaeologia.* — Cambridge University Press, 1898. — Volume 56, Issue 1. — P. 89–102.
16. *Williamson M.* The Eton Choirbook its institutional and historical background. PhD. Diss. — University of Oxford, 1997. — 575 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Английскую хоровую полифонию рассматриваемого периода представляют три основных сборника: *Eton Choirbook* (ок. 1490–1502), *Lambeth Choirbook* (ок. 1490–1530) и *Caius Choirbook* (ок. 1520). Однако собрание Eton, несмотря на неполный вид, на сегодняшний день остается единственным крупным источником и по объему, и по количеству имен. Количество сочинений в других существенно меньше: *Lambeth* — 19, *Caius* — 15.
- ² *Eton Choirbook* — Итонский хоровой сборник; Eton College, MS 178.
- ³ Существуют разные мнения насчет даты окончания формирования рукописи. Некоторые исследователи (Д. Хьюз [D. Hughes] и Ф. Харрисон [F. Harrison]) связывают ее со смертью в 1502 году ректора Итонского колледжа — Генри Боста. М. Джеймс [M. James] и Н. Кер [N. Ker] предполагают, что сборник составлен в 1500–1510 гг., М. Уильямсон [M. Williamson] считает 1502 год самой ранней датой завершения манускрипта, а не самой поздней. Репертуар хорового сборника исполнялся до протестантских реформ Эдуарда VI (ок. 1547). С началом правления Елизаветы I (1558) он был забыт, что не способствовало его целостному сохранению.
- ⁴ Стоит отметить, что оценка Сквайра и его коллег-современников формировалась, скорее всего, только на визуальном анализе рукописи, они не слышали, как звучит музыка хорового собрания. Возможно, первое исполнение фрагментов манускрипта произошло 22 февраля 1927 года, когда были представлены сочинения *Ave Maria* У. Корниша [W. Cornysh] и первая часть *Magnificat* У. Стратфорда [W. Stratford]. Первое же полное издание хоровой коллекции произошло благодаря Ф. Харрисону в 1951–1961 годах.
- ⁵ Краткую периодизацию композиторов Итонской коллекции осуществил также исследователь Ф. Харрисон [10, 310].
- ⁶ Каждый голос хоровой музыки записывался в те времена отдельно, т.е. музыкальное произведение в рукописи представляло собой не многоголосную вертикаль, партитуру в нашем понимании, а комплект одноголосных партий. В статье понятия «голос» и «партии» используются как синонимы.
- ⁷ *Lambeth Choirbook* и *Caius Choirbook* содержат сочинения только для пяти (большинство) и шести голосов.
- ⁸ Упомянутый антифон Данстейбла *Gaude flore virginali*, входивший в хоровую коллекцию (к сожалению, не сохранился), также был написан для состава из пяти голосов, что редкость для композитора.
- ⁹ Традиция исполнительской практики первой половины XV века, как правило, предполагала звучание квартета или трио — по одному исполнителю на партию. Это дает повод исследователям называть такое многоголосие «сольным».

- ¹⁰ Информацию об общей иерархии английской церкви и формировании хора см.: [2, 27].
- ¹¹ Treble (англ. «высокий», «высокие частоты») — высокий мальчиковый голос в английской хоровой партитуре. Его использование в технике импровизационного дисканта говорит о раннем происхождении термина. Применение *treble* в XVI веке описывает трактат Т. Морли [T. Morley] «Простое и доступное введение в практическую музыку» [A Plaine and Easie Introduction, 1597], где термин используется также для обозначения верхнего голоса.
- ¹² Mean (или *meane*, англ. «середина», «говорить») — певческий детский голос, который использовался в английской практике для обозначения альтового детского тембра. В технике импровизационного дисканта данный голос находился в середине трехголосной партитуры. В трактате Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку» термин использовался синонимично понятию «альт» (*altus*).
- ¹³ Надо напомнить, что по оглавлению в сборнике было 19 четырехголосных сочинений, но 8 из них (магнификаты и антифон У. Ламба [W. Lambe] *O virgo virginum praeclara*) до нас не дошли.
- ¹⁴ Обозначение «Ст» — голос *countertenor*.
- ¹⁵ Рукопись *Old Hall* была составлена в начале XV века, вероятно, в течение примерно двадцати лет. Рукопись важна для подтверждения существования специфических английских композиционных приемов, степени развития английской музыки того периода, а также влияния континентальных практик. В частности, она иллюстрирует английскую тенденцию использовать сложные приемы письма и формы, например, такие как каноны. Подробнее см.: [5].
- ¹⁶ Например, пятиголосные работы *Salve Regina* Р. Дэйви (II период) и *Stabat Mater* У. Корниша (III период) охватывают диапазон в 23 ноты (примерно *F-g²*).
- ¹⁷ В. Чунг [V. Cheung], в частности, приводит в пример пятиголосное произведение Жоскена *Miserere mei Deus*, в котором общий диапазон голосов не больше 19 нот (*G-d²*) [8, 11].
- ¹⁸ Quatreble (от лат. *quadruplus* или *quadruplex*) — мальчиковый голос, звучащий немного выше, чем *treble*. Предполагается связь термина с латинским *quadruplum* — четвертым голосом сверх *triplum*.
- ¹⁹ Николас Хучин [N. Huchyn], Ричард Хигонс [R. Hugons], Джон Хэмpton [J. Hampton].
- ²⁰ В таблице для наглядности использовано несколько цветовых оттенков: светло-серый для обозначения определенного голоса, участвующего в группе голосов в указанном музыкальном фрагменте; белый, соответственно, показывает отсутствие голоса в группе. Темно-серым цветом выделены голоса во фрагментах, где звучит полный состав. Внизу обозначены такты: новый фрагмент, как правило, сопровождается сменой звукового состава. Перед крупными разделами указаны знаки мензуры. Наличие или отсутствие хорального напева (*c.f.*) во фрагментах обозначено знаками «+» и «-».
- ²¹ В данном фрагменте сложно сказать о наличии или отсутствии хорального напева, так как это двухтактовый синхронно-аккордовый возглас на слове «salve».
- ²² Хоровое вступление-восклицание «О», которое предвосхищает звучание хора: в партиях Tr и St звучит начальный интервал хора, в партии баса — его инверсия.
- ²³ О других возможных пропорциональных особенностях произведений коллекции см.: [13, 158–169].