

Глеб Александрович Конькин
gleb.konkin1996@gmail.com

Студент V курса научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс профессора, доктора искусствоведения Н. И. Тарасевича)

Gleb A. Konkin
gleb.konkin1996@gmail.com

5th Year Student of the Faculty of Musicology and Composition of the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (the Class of the Dr. Habil. in Art Studies, Professor N. I. Tarasevich)

Каноническая техника в мотетах Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда из сборника «Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur» (1575)

Аннотация

В статье рассматриваются мотеты Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда, написанные в канонической технике и опубликованные в 1575 в составе сборника «Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur» («Песнопения, которые по своему содержанию зовутся священными»). В результате анализа сочинений выявляется оригинальность и многообразие композиторского решения двух английских авторов. Таллис и Бёрд обращаются не только к различным видам сложного контрапункта, но и к сочетанию разных видов письма и редким видам канонов (пропорциональный, ракоходный). Сложное техническое выполнение мотетов выгодно отличает эти произведения в контексте эпохи.

Ключевые слова

мотет, канон, Уильям Бёрд, Томас Таллис, cantiones sacrae, сложный контрапункт

Canonic Technique in the Motets by Thomas Tallis and William Byrd from the ‘Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur’ collection (1575)

Abstract

The article considers the canonic motets by Thomas Tallis and William Byrd, published in 1575, as part of the *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur* (*Songs which on account of their subject matter are called sacred*) collection. The analysis of the pieces shows the originality and multi-faceted nature of the two English masters' compositional solutions. Tallis and Byrd apply not only different types of complex counterpoint, but the combination of various methods of writing and rare types of canons (e.g., proportional, retrograde). The complex compositional techniques of the motets advantageously distinguish them in the context of the era.

Keywords

motet, canon, William Byrd, Thomas Tallis, *cantiones sacrae*, complex counterpoint

В 1575 году вышел совместный сборник мотетов Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда, учителя и ученика, под названием «Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur» («Песнопения, которые по своему содержанию зовутся священными»). Числовая символика (17 мотетов у каждого композитора — по числу лет правления Елизаветы I¹), величавые оды в честь авторов и английской музыки, сопровождающиеся «подарком» от самой королевы в виде патента на издание сочинений Таллиса и Бёрда — всё это свидетельствовало о значимости публикации и ее репрезентативном характере. Английской композиторской школе необходимо было заявить о себе, для чего было нужно продемонстрировать лучшие образцы вокальной музыки, коими и стали сочинения двух композиторов².

В мотетах сборника присутствуют все бытовавшие в то время техники письма: на *cantus firmus*, сквозное имитационное письмо и, что немаловажно, канон. В конце каждой книги партий содержится список мотетов в алфавитном порядке с указанием количества голосов и порядкового номера каждого сочинения в сборнике. Интересно, что канонические сочинения в оглавлении выписаны отдельно от общей нумерации: речь идет о мотетах «*Miserere nostri*» Таллиса, а также «*Miserere mihi*» и «*Diliges Dominum*» Бёрда, которые выделены специально, возможно, по причине их сложности или, точнее сказать, строгости самой формы канона. В статье впервые предлагается подробный анализ особенностей канонической техники в мотетах английских авторов из сборника «*Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur*», выявляются композиционные сложности, связанные с взаимодействием разных видов письма и выделяющие эти сочинения среди других. Отдельное внимание уделяется рассмотрению приёмов сложного контрапункта в произведениях.

Сложно сказать, с какого момента у работавших в Англии музыкантов возник интерес к имитационной технике и отдельным видам канона (бесконечному и конечному³). «Кажется, что английские композиторы того времени (второй половины XV — начала XVI века. — Г. К.) не особо увлекались этой техникой, в отличие от их современников с континента, хотя отдельные, в техническом отношении сложные образцы можно найти в рукописях», — пишет Х. К. Эндрюс [11, 251]. В знаменитом Манускрипте Олд Холла, составленном в первой четверти XV века, содержатся семь канонов [15, 49-50]. Каноническую технику применяли и старшие современники Уильяма Бёрда — Осберт Парсли, Кристофер Тай, Джон Шеппард. В наследии последнего имеется мотет «*Esurientes implevit bonis*», содержащий двухголосный конечный канон в унисон со свободными голосами.

Одним из самых известных (и красочных в прямом смысле слова) примеров мотета эпохи Тюдоров, написанного в форме канона, можно назвать сочинение неизвестного автора под названием «*Salve radix varios producat germine ramos*» («Да здравствует плодовый корень») ⁴. Мотет являлся частью книги, преподнесенной в дар королю Генриху VIII в 1516 году. В нее, помимо указанного произведения, входило еще

¹ В это число входят и отдельные части циклических мотетов, таких как «*Tribue Domine*» Бёрда и «*Suscipe quaeso Domine*» Томаса Таллиса.

² Более подробно о сборнике Таллиса и Бёрда, а также о понятии «*cantiones sacrae*» или «священные песнопения» см.: [4]

³ Рондель в расчет не берется. Многоголосие Дж. Данстейбла принципиально иное по своей природе и лишено имитаций [3, 72]. Исследователь полифонии английского Ренессанса Н. И. Наумова в своей диссертации, к сожалению, обходит стороной этот вопрос и сосредотачивает внимание только на технике пародии [6].

⁴ Существует предположение, что этим автором мог быть Бенедикт Опиций (сын составителя этой хоровой книги Петра Опиция), который числился при английском королевском дворе органистом). См. описание к манускрипту в каталоге Британской библиотеки: *Magister Sampson, Benedictus de Opitiis and others, Motets (c. 1516)*// The British Library. Royal MS 11 E XI. [ii], 17, [ii] f. URL: https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_11_e_xi (дата обращения: 31.12.2022).

Конькин Г. А. Каноническая техника в мотетах Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда из сборника «Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur» (1575)

несколько музыкальных композиций. «Salve radix» представляет собой зашифрованный двойной канон для четырех голосов. Соответственно, он так и обозначен — «Canon fuga in dyatessaron». Сама нотная запись украшена алой розой, ставшей со времен Генриха VII символом дома Тюдоров (Иллюстрация 1).

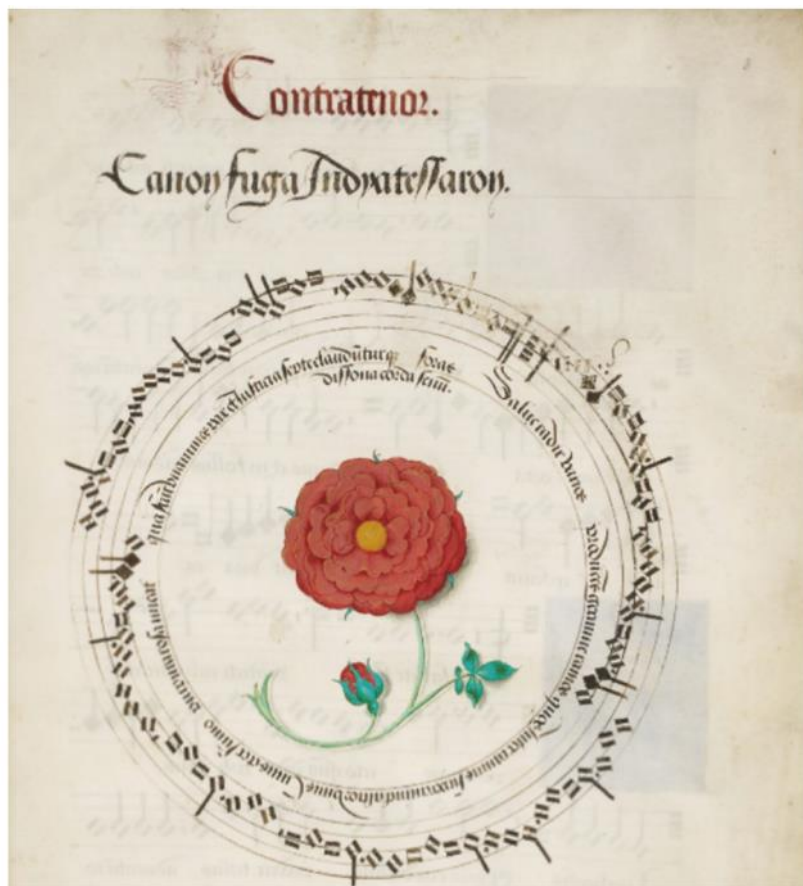


Иллюстрация 1. Страница манускрипта с каноном «Salve radix varios producens germine ramos»⁵.

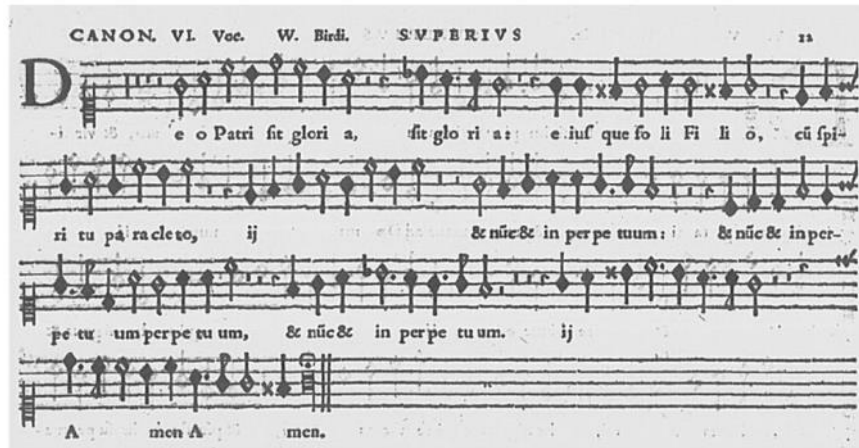
В сборнике мотетов Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда произведения в форме канона так же, как и упомянутый мотет из хоровой книги короля Генриха VIII, не имеют «изречений-подсказок»: нотная запись сопровождается кратким обозначением «Canon» (Пример 1).

Следует оговорить, что в оглавлении сборника указаны не все каноны. Помимо отмеченных, каноническую технику содержат мотет Уильяма Бёрда «Miserere mihi Domine» и мотет Томаса Таллиса «Salvator Mundi II». Данные сочинения по какой-то неизвестной причине не обозначены как канонические и не были вписаны в отдельный «столбец» канонов.

Вершиной канонической техники Томаса Таллиса можно назвать мотет «Miserere nostri» — последний номер в сборнике. Сочинение представляет собой двойной канон для семи голосов с участием свободного голоса (тенора). Один из канонов (в унисон, ad minimam) располагается между двумя верхними голосами (супериусами). Во втором каноне задействованы четыре голоса: дискант, контратенор и оба баса. Данный канон пропорциональный: его пропоста — дискант, респоста в партии второго баса проходит в двукратном увеличении, в партии контратенора — в четырехкратном, а у первого баса —

⁵ См.: Magister Sampson, Benedictus de Opiis and others, Motets (c. 1516) // The British Library. Royal MS 11 E XI. F. 2v. URL: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_11_e_xi_fs001r (дата обращения: 31.12.2022).

в восьмикратном увеличении.



Пример 1. У. Бёрд. «O lux beata Trinitas». III часть. Партия супериуса из оригинального издания 1575 года.

Примечательно, что у басов риспоста представлена еще и в инверсии, центр симметрии — *f*. Принято говорить о том, что осью симметрии в эпоху Ренессанса выступал центральный звук тритона [8, 282], однако на практике это было далеко не так, особенно если речь шла о гексахордовой инверсии [1]. Мотет Таллиса написан в шестом церковном тоне (или в ладу *f* ионийском по номинативной системе)⁶, и указанная ступень *f* является здесь к тому же финалисом⁷. Следует отметить, что сам мотет заканчивается не на финалисе, а на конфиналисе *c*, что встречается в многоголосных ренессансных композициях⁸. В примере ниже (Пример 2) на отдельных строках выписаны (по степени увеличения длительностей) партии всех участвующих в пропорциональном каноне голосов. Вертикальными чертами у дисканта (пропоста) указано место, где заканчивается проведение канона в остальных партиях. Разложение начальной длительности в партиях басов вызвано текстом (делением на слоги), нота в этом случае сохраняет высоту ровно столько, сколько задано пропорцией.

Обращение к канону мы наблюдаем и в мотетах Таллиса «Salvator Mundi I» и «Salvator Mundi II». Оба произведения написаны на текст антифона, исполняемого на праздник Креста Господня. «Salvator Mundi II» — двухголосный конечный канон в октаву (между супериусом и тенором) со свободными голосами. Амбитус супериуса (и, соответственно, тенора, только на октаву ниже) $c^1-g^1-c^2$, причем в мелодии слышится вторая ладовая опора на *c*. То есть, мотет написан в восьмом церковном тоне (или *g* миксолидийском).

Внутри канона Талис на словах «auxiliare nobis, te deprecamur» («помоги нам, тебе молимся») помещает бесконечный канон второго разряда⁹, состоящий из трех разделов, каждый длительностью в два бревеса. На тех же словах в одноименном мотете «Salvator Mundi I» используется каноническая секвенция второго разряда. Структура мотета соответствует так называемой мотетной форме первого рода (по

⁶ Здесь и далее ладовая атрибуция приводится по системе церковных тонов и по номинативной системе. Принадлежность к тому или иному церковному тону, как известно, определяется финалисом, каденциями (клаузулами), остовным консонансом в верхнем голосе и комбинациями ключей. Эолийский лад (автентический и плагальный) следует обозначать как девятый и десятый тон или *tonus peregrinus* [5, 208–231, 233, 236].

⁷ Схожая ситуация наблюдается и в мотете «Quomodo cantabimus» Уильяма Бёрда того же шестого тона, где, как и в мотете «Miserere nostri», используется канон в обращении (трехголосный), а роль оси симметрии играет также ступень *f*.

⁸ Можно предположить, что первоначально этот мотет имел продолжение в виде второй части.

⁹ Такой же канон в каноне использует Бёрд в третьей части мотета «O lux beata Trinitas», который будет рассмотрен позднее.

В. В. Протопопову [7, 102]), а сама секвенция построена на третьей по счету малой теме. Секвенция восходящая, шаг — квинта. Отделы этой секвенции не равны: первый и последний отделы длятся 4 минимы, тогда как второй отдел укорочен и занимает 2 минимы (Пример 3). Неравенство разделов приводит к тому, что меняются не только высотные, но и временные координаты мелодических голосов: а значит, перед нами случай вдвойне-подвижного контрапункта¹⁰.

The musical score for Example 2 consists of four staves. The top staff is labeled 'Discantus' and is in a treble clef. The second staff is 'Bassus II' in a bass clef. The third staff is 'Contratenor' in a bass clef. The bottom staff is 'Bassus I' in a bass clef. The music is in 4/2 time and shows a complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns and melodic lines.

Пример 2. Т. Таллис. «Miserere nostri»¹¹. Пропорциональный канон

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is labeled 'Superius' and the bottom staff is 'Bassus'. The Superius staff has three sections labeled '1-й отдел', '2-й отдел', and '3-й отдел'. The lyrics are 'Au-xi-li-a-re no-bis au-xi-li-a-re no-bis'. The music is in 4/2 time and shows a simple contrapuntal texture.

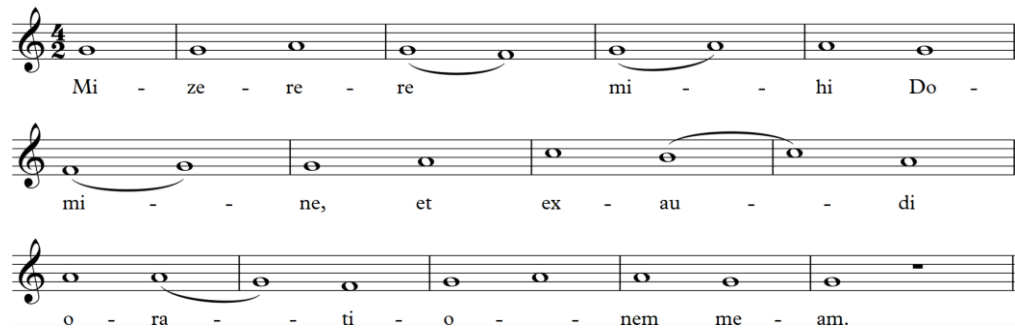
Пример 3. Т. Таллис. «Salvator Mundi I». Каноническая секвенция.

¹⁰ Другой пример такой же канонической секвенции с неравными по величине размерами можно найти в начальных тактах шансон Жоскена «La plus de plus».

¹¹ Здесь и далее нотные примеры даются по источникам: 1) Tudor church music. Vol. IX: William Byrd : 1543–1623 : Masses, cantiones, and motets / Ed. committee: P. C. Buck, E. H. Fellowes, A. Ramsbotham, S. Townsend Warner. London: Oxford University Press, 1928. XXI, 312 p.; 2) Tudor church music. Vol. VI: Thomas Tallis : c. 1505–1585 / Ed. committee: P. C. Buck, E. H. Fellowes, A. Ramsbotham, S. Townsend Warner. London: Oxford University. Press, 1928. XLI, 318 p.

Уильям Бёрд в свою очередь не уступает наставнику в плане выбора оригинальных композиторских решений. Так, в мотете «Miserere mihi Domine» («Помилуй меня, Господи») он обращается к двойному канону на *cantus firmus*¹². В основе сочинения лежит текст псалмового антифона из воскресного повечерия римского обряда. Делится текст на две части. Границы частей определяются повтором начальных слов и явным усложнением фактуры, а именно — введением двойного канона.

Заимствованный напев состоит из двух тексто-музыкальных строк. Амбитус первоисточника узкий и составляет всего квинту (*f-c*). Бёрд переносит без изменений хорал в многоголосную фактуру, сохраняя и ладовую принадлежность, восьмой церковный тон (или в *g* миксолидийском), в котором написан мотет. Первоисточник проводится ровными длительностями как *cantus planus* (Пример 4).



Пример 4. У. Бёрд. «Miserere mihi Domine». Григорианский первоисточник

В первой части мотета *cantus prius factus* проводится последовательно в двух голосах: в партии супериуса, где звучит только первая строка антифона, и в партии баса, где напев звучит на той же высоте, но уже полностью. Бёрд не прибегает к так называемому приему «предымитации»¹³ хорала в свободных голосах, однако и не упускает случая показать техническое мастерство посредством точной его имитации (на слове «Miserere») в партии второго тенора. Подобный прием предвосхищает каноническую разработку первоисточника во втором разделе мотета, когда напев повторяется полностью, но звучит в каноне в верхнюю кварту в двух верхних голосах, супериусе и дисканте¹⁴.

Временные координаты по сравнению с первой частью сокращены — с шести семибрависов до двух. Кроме того, входящий в состав канона первоисточник Уильям Бёрд подает в колорированном виде: добавлены проходящие ноты (Пример 5), опевания, некоторые ноты диминуированы (на слове «orationem»). Можно усмотреть в приеме намек на потерявшую актуальность к середине XVI века технику *cantus floridus*.

Второй канон также распределен между двумя голосами, вторым тенором и басом, и он уже проводится в нижнюю кварту. Инициий пропосты взят из начальной имитации первых тактов мотета, причем в обоих случаях это имитация *ad minimam*. В результате вторая часть мотета оказывается как бы вариантом первой.

Мотет «Diliges Dominum Deum» стоит особняком не только среди сочинений сборника «Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur», но и среди мотетов Бёрда в целом. Композитор прибегает к столь нечасто встречающейся в практике форме, как ракоходный канон. Канон выделяется внешним оформлением: текст мотета написан как под нотами, так и над ними в зеркальном отражении. Тем самым, наглядно представлено выведение респосты из пропосты (Пример 6).

¹² Н. А. Симакова называет такую композицию двойной фугой на *cantus firmus* [8, 387–391].

¹³ Ю. К. Евдокимова использовала именно этот термин при анализе полифонии Обрехта и Жоскена [3, 225–226, 233].

¹⁴ Попутно можно заметить четкое соблюдение пропорций в форме: канон на первоисточник начинается в 20 такте, что приблизительно соответствует точке золотого сечения.



Пример 5. У. Бёрд. «Miserere mihi Domine». Супериус. Крестом обозначены ноты, входящие в оригинальную мелодию.



Пример 6. У. Бёрд. «Diliges Dominum Deum»¹⁵. Партия баса в оригинальном оформлении.

Единственный в издании Таллиса — Бёрда мотет для восьмиголосного состава написан в шестом церковном тоне (или в многоголосном ладу *f* ионийском по номинативной системе). Текст сочинения взят из 37 и 39 стихов 22 главы Евангелия от Матфея. Эти строки содержат известные слова Христа: «возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим, возлюби ближнего твоего, как самого себя». Бёрд опускает поясняющие выражения «Иисус сказал ему», «сия есть первая и наибольшая заповедь», оставляя только заповеди Христа. Канон распределен между голосами одной тесситурной функции¹⁶. Ось симметрии находится в середине 22 такта в современной нотации; с этого момента смежные голоса (оба супериуса, оба контратенора, оба тенора и оба баса) обмениваются музыкальным материалом, звучащим теперь в ракоходе.

Все четыре пропосты канона построены на собственном материале, но внутри каждой из них есть сходные обороты, в результате чего между голосами образуется имитационная система. Особенно заметно это в первой половине мотета (до оси симметрии)¹⁷. Появление каждой новой синтагмы текста евангельского стиха («ex toto corde», «in tota anima» и так далее)¹⁸ сопровождается новым тематизмом и имитацией,

¹⁵ Bassus. Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur. London: Thomas Vautrollerius, 1575.

¹⁶ О тесситурных функциях голосов пишет Г. И. Лыжов [5, 214–215].

¹⁷ Логично, что создание такой имитационной системы достигается при одновременном сочинении сразу всех голосов первой части. В таком случае вторая часть, ввиду симметрии, автоматически уже сочинена.

¹⁸ Вторая, «зеркальная часть» канона построена только на фрагменте 39 стиха.

после чего следует свободное продолжение (Пример 7). Здесь, конечно, нет каденционных формул, однако ничто не мешает трактовать первую часть песнопения как свободно изложенную мотетную форму. Мелодические фрагменты являются в таком случае малыми темами. Уильям Бёрд «встраивает» мотетную форму, делая ее частью ракоходного канона.

The image shows a musical score for a six-part setting of the motet 'Diliges Dominum Deum' by William Byrd. The score is written for six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and includes Latin lyrics. The score is annotated with red and blue boxes highlighting specific melodic fragments that are imitated in other parts, illustrating the technique of imitative technique (imitation) within a canon. The red boxes highlight the first theme, and the blue boxes highlight the second theme.

Пример 7. У. Бёрд. «Diliges Dominum Deum». Образец имитационной техники на основе двух малых тем (выделены разными цветами).

В эпоху Средневековья и Ренессанса не так много случаев применения подобной формы. Данный образец напоминает знаменитое рондо Гильома де Машо «Ma fin est mon commencement» («Мой конец — мое начало»), также являющееся примером двухголосного ракоходного канона. В любом случае, обращение к подобной форме чаще всего имело текстовое обоснование. Суть ракохода — воспроизведение музыкального материала от конца к началу. В случае с мотетом, Бёрд, распределив две заповеди Христа в разных частях канона, разъясняет богословский смысл строк: любовь к ближнему — это зеркало или «зерцало», в котором отражается любовь к Господу. В целом, решение музыканта вполне в русле времени, ведь ракоходный канон преимущественно имел символическое значение. Противодвижение голосов, задействованных в каноне, подчеркивалось особой формой нотной записи (таковы каноны Л. Зенфля «Cruх fidelis» и «O cruх ave», А. Гумпельцхаймера «Cruх Christi — Quatuor evangelistae», нотированные в виде креста), либо особой трактовкой текста: в мотете Ф. де Монте «Misericordia et Veritas obviaverunt sibi» ракоходный канон символически изображает «встречу» Милосердия и Истины [14, 306-307, 320-321].

Шестиголосный мотет «O lux beata Trinitas» («О свет блаженной Троицы») на текст гимна святого Амвросия (в книге партий мотет обозначен как «hymnus») также содержит канон. В мотете три части, в основе каждой лежит одна из трех строф гимна, то есть Бёрд сохраняет структурное членение оригинала. Окончание разделов формы подчеркнуто остановкой во всех голосах и басовой каденцией на финалисе *g* восьмого церковного тона (или в *g* миксолидийском). Каноническую технику композитор применил в последней, третьей части, текст которой является парафразой на Малое славословие «Deo Patri sit gloria, Ejus que soli Filio, Cum Spiritu Paraclito, Et nuncet in perpetuum»¹⁹ («Слава Богу Отцу, Его единственному Сыну, со Святым Духом, и ныне и всегда»).

¹⁹ Бёрд добавляет слово «Amen» («Аминь»), отсутствующее в гимне святого Амвросия.

Эта третья часть мотета является трехголосным конечным каноном со свободными голосами. Возможно, выбор именно трехголосия объясняется смыслом текста, заложенной в нем троичностью («Отец, Сын и Святой Дух»). В каноне принимают участие контратенор, тенор и супериус — именно в таком порядке и распределяется пропоста и респосты. Помимо ломаного порядка вступления голосов присутствует неодинаковая временная дистанция: тенор вступает с интервалом в 2 семибревиса, а супериус, третий участвующий в каноне голос, с интервалом в 7 семибревисов. В связи с этим отделы канона лучше всего принять равными за один семибревис, а не за два.

Кроме того, также разнится интервал имитации: тенор вступает в нижнюю квинту, а супериус в верхнюю кварту. Таким образом, реперкуссия канона выглядит так: d^1-g-g^1 . Поскольку мелодический материал имеет высотное и временное смещение, то при сочинении канона используется вдвойне-подвижной контрапункт. В примере ниже (Пример 8) предлагается схема построения канона и его воссоздание с использованием дополнительных строк, которыми Бёрд пользовался наверняка.

Доп. строка						a	b	c	d
Супериус								A	B
Контратенор	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Тенор			A	B	C	D	E	F	G

Пример 8. Схема построения трехголосного канона в третьей части («Deo Patri sit gloria») мотета У. Бёрда «O lux beata Trinitas» и воссоздание начальных тактов канона с использованием дополнительных строк.

Любопытно, что Бёрд усложняет внутреннюю структуру канона посредством принципа «канона в каноне», отмеченного ранее в мотете Таллиса «Salvator Mundi II». Внутри конечного (в общем плане) канона Бёрд пишет бесконечный канон на словах «Cum Spiritu Paraclito» и каноническую секвенцию на словах «Et nunc et in perpetuum». Обе полифонические формы относятся ко второму разряду из-за упомянутого неравенства временной дистанции вступления голосов и интервалов вступления. Техническое выполнение канонической секвенции лишено сложности, так как композитор практически избегает полноценного трехголосия (Пример 9). Сочинение же бесконечного канона требует обращения к трем дополнительным строкам²⁰; канон представлен ровно так, как он записан у Бёрда, в «ломаном» виде (Пример 10): начало бесконечного канона (партия

²⁰ На схеме видно, что каждый новый раздел пропосты должен согласовываться с четырьмя мнимыми строками канона, которые дают необходимые соединения при реальном звучании. Бёрд, однако, упрощает задачу за счет паузирования нескольких конечных разделов (в схеме они обозначены). Конструкция подобного канона не проста, но достаточно легко воспроизводится благодаря возможности обратного отсчета с сохранением интервалов вступления. Указанный принцип, справедливый для любого типа канона, впервые был описан С. И. Танеевым в «Учении о каноне» [9, 163-171].

контратенора) накладывается на более ранний материал второй респосты и должно, соответственно, согласовываться с ним. Следовательно, именно с контратенора композитор и должен был начать сочинять эту полифоническую форму.

The image shows a musical score for a canon in the third part of a motet. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Superius' and contains a single note with a fermata. The second staff is labeled 'Contratenor' and contains the lyrics 'et nunc et in per-pe-tu-um'. The third staff is labeled 'Tenor' and contains the lyrics 'et nunc et in per-pe-tu-um'. The fourth staff is a lower voice part with the lyrics 'nunc et in per-pe-tu-um'. The score is in 4/4 time and features a canon structure where the lower voices imitate the Contratenor part.

Пример 9. Каноническая секвенция в третьей части («Deo Patri sit gloria») мотета У. Бёрда «O lux beata Trinitas».

Тематизм канона влияет на свободные голоса, являясь интонационной основой сочинения и выполняя «тематическую функцию»²¹. Обновление текста и тематизма происходит по сквозному принципу. Кроме того, иногда свободные голоса «включаются» в канон за счет строгой имитации, что приводит к формированию небольших канонических построений на местном уровне. В одном случае (Пример 11) участие свободного голоса (дисканта) потребовало применения вертикально-подвижного контрапункта (сексты, $I_v = -12$), а участие баса в другом случае (Пример 12) — вдвойне-подвижного контрапункта.

Каноническая техника в рассматриваемом сборнике Таллиса и Бёрда достаточно оригинальна. Техническое выполнение канонов нетривиально и отличается разнообразными трудностями: это и сочетание пропорционального канона и канона *ad minimam* («Miserere nostri» Таллиса), обращение к двойному канону на *cantus firmus* («Miserere mihi» Бёрда), а также редким видам канона («Diliges Dominum» Бёрда). Задействуется и форма канона со свободными голосами («Salvator Mundi II» Таллиса, финальная часть мотета «O lux beata Trinitas» Бёрда). Существует предположение (см.: [13, 2-3]), что при создании собственных произведений Бёрд и Таллис могли опираться на каноны из сборника «Nuove musica» (1559) Адриана Вилларта, содержащие разнообразные трудности и в том числе «каноны в каноне».

Обращение к форме канона в масштабе целого сочинения или части встречается нечасто во второй половине XVI века, что отмечал ещё С. И. Танеев [9, 18]. Так, всего около десятка канонов насчитывается у Лассо [2, 373-374], не так много сочинений в подобных формах можно найти и у Палестрины (в его известном сборнике «Canticum canticorum» таковые отсутствуют вовсе). В более поздних книгах мотетов «Sacrae cantiones» 1589 и 1591 годов самого Уильяма Бёрда нет ни одного мотета (или его части) в форме канона. Если композиторы второй половины XV — начала XVI века (условно говоря, поколение Жоскена и его современников [2, 101]) отличались приверженностью именно этой технике, то в рассматриваемое время основное внимание уже было приковано к технике сквозного имитационного письма.

²¹ О тематической и структурной функциях канона писал Н. И. Тарасевич [10, 155].

1 доп. строка						a	b	c			
2 доп. строка							a	b			
Супериус								A	B	C	D
Контратенор	A	B	C	D	E	F	G	H	A	B	C
3 доп. строка		a	b	c	d	e	f	g	h		
Тенор			A	B	C	D	E	F	G	H	A
4 доп. строка				a	b	c	d	e			

Example 10 shows a musical score for a canon in the third part of the motet «O lux beata Trinitas» by U. Byrd. The score is in 2/2 time and features seven vocal parts: Sopranos 1, 2, and 3; Superius; Contratenor; Tenor; and Soprano 4. The lyrics are «cum Spi ri - to Pa ra - cle - to». The score illustrates the construction of an infinite canon using additional staves.

Пример 10. Схема построения бесконечного канона в третьей части («Deo Patri sit gloria») мотета У. Бёрда «O lux beata Trinitas» на словах «Cum Spiritu Paraclito» и воссоздание бесконечного канона с использованием дополнительных строк.

Example 11 shows a musical score for a canon in the third part of the motet «O lux beata Trinitas» by U. Byrd. The score is in 2/2 time and features three vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, and Soprano 3. The lyrics are «et nunc et in per - pe - tu - um». The score illustrates the construction of a canon with vertical mobility and counterpoint.

Пример 11. Образец канонической имитации с вертикально-подвижным контрапунктом в третьей части («Deo Patri sit gloria») мотета У. Бёрда «O lux beata Trinitas».

The image shows a musical score for three voices: Contratenor (Soprano), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time. The Contratenor part starts with a whole note 'et nunc et' followed by a half note 'in' and a dotted half note 'per - pe - tu - um'. The Tenor part starts with a whole rest, then a whole note 'et nunc et', a half note 'in', and a dotted half note 'per - pe - tu - um'. The Bassus part starts with a whole rest, then a whole note 'et nunc et', a half note 'in', and a dotted half note 'per - pe - tu - um'. The lyrics are written below the notes.

Пример 12. Образец канонической имитации с вдвойне-подвижным контрапунктом в третьей части («Deo Patri sit gloria») мотета У. Бёрда «O lux beata Trinitas».

Нетривиальность канонического письма в мотетах Таллиса и Бёрда из сборника «Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur» заключается в обращении к разным видам сложного контрапункта²², а также в смешении различных техник. Так, в мотете Таллиса «Miserere nostri» соединяются пропорциональный канон и канон ad minimam, а в четверном ракоходном каноне Бёрда «Diliges Dominum Deum» используются элементы сквозного имитационного письма. Кроме того, в мотете «Miserere mihi Domine» того же композитора первоначальная техника cantus firmus осложняется двойным каноном, а сам напев слегка колорится.

Изобретательность сочинений Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда, в некотором роде, можно назвать показательной; она имела, вероятно, политический подтекст: мотеты (в частности, написанные в канонической технике) должны были продемонстрировать мастерство английских композиторов и конкурентоспособность за границей, о чём свидетельствуют предпосланные мотетам хвалебные оды на латыни [4, 12]. Так или иначе, рассмотренные мотеты с уверенностью можно назвать в широком плане выдающимися образцами вокальной полифонии эпохи Возрождения и, в частности, достижениями английской полифонической школы.

²² В каноническом письме как таковом сложный контрапункт совсем не обязателен, и композиторы часто обходились без него. Известный канон Орландо Лассо «Sancta Maria» или канон «Ave Sanctissima Maria» Пьера де Ла Рю написаны в простом контрапункте. Нет сложного контрапункта и в рассмотренном ранее мотете «Miserere mihi Domine» или в упоминавшемся мотете Уильяма Бёрда «Quomodo cantabimus», первая часть которого написана в форме канона в инверсии.

Литература

1. Гервер Л. Техника инверсии в полифонической теории и практике второй половины XVI–XVIII веков: слоги и звуки // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2018/1. С. 1-31. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_1%2821%29_1_Gerver_Inversions.pdf (дата обращения: 31.12.2022).
2. Дубравская Т. Н. История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 2Б. Музыка эпохи Возрождения: XVI век. М.: Музыка, 1996. 410 с.
3. Евдокимова Ю. К. История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.
4. Конькин Г. А., Тарасевич Н. И. «Священные песнопения»: к истории понятия // Старинная музыка. 2022. № 4. С. 8-14.
5. Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века: на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо: дис. ... канд. иск. / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2003. 200 с.
6. Наумова Н. И. Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров: конец XV — первая половина XVI века: дис. ... канд. иск. / Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. Казань, 2019. 248 с.
7. Протопопов В. В. Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская [и др.]. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. С. 101-131.
8. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Композитор, 2002. 528 с.
9. Танеев С. И. Учение о каноне / подгот. к печати В. Беляевым. М.: Гос. изд-во (Муз. сектор), 1929. 195 с.
10. Тарасевич Н. И. «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская [и др.]. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. С. 154-167.
11. Andrews H. K. The technique of Byrd's vocal polyphony. London: Oxford University Press, 1966. 306 p.
12. McCarthy K. Byrd. New York: Oxford University Press, 2013. 282 p.
13. Schiltz K. Introduction // Canon and Canonic Techniques, XIVth — XVIth centuries / ed. K. Schiltz and Bonnie J. Blackburn. Leuven: Peeters, 2007. P. 1-7.
14. Schiltz K. Music and Riddle Culture in the Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 513 p.
15. Vogel O. The Canons of the Old Hall Manuscript: Music and the Structuring of National Presentation // Canon and Canonic Techniques. XIVth – XVIth centuries theory, practice, and reception history / ed. K. Schiltz, B. J. Blackburn. Leuven: Peeters, 2007. P. 47-60.