

RU

Архитектура звука: некоторые особенности многоголосия в латинских мессах Томаса Таллиса эпохи Ренессанса

Свирская Е. В.

Аннотация. Цель исследования – выявить специфику формирования многоголосной фактуры в католических мессах Томаса Таллиса (ок. 1505-1585) как ключевого элемента музыкальной архитектуры эпохи Ренессанса (XV-XVI вв.). В статье отмечаются основы английской церковной традиции XVI века, для которой характерна уникальная пятиголосная вертикаль, отличающаяся от континентальных моделей фактуры того времени. Автор рассматривает историю создания трёх латинских месс композитора, анализирует принципы работы с вокальными тембрами, роль «тембральной антифонности» и имитационной техники в организации музыкального полотна. Научная новизна исследования заключается в том, что в работе впервые проведена систематизация фактурных приёмов Таллиса, доказавшая, что для него фактура была инструментом семантического раскрытия текста, а не декоративным средством. В результате исследования установлено, что мессы Таллиса представляют собой «музыкальный автограф» эпохи, в котором запечатлена трансформация композиторского стиля: от традиций дореформационного «островного» многоголосия к поискам нового «национального» языка. Выявлено, что выбор Таллисом конкретных фактурных стратегий – от контраста регистров до диагонального вступления голосов – направлен на создание стереофонического восприятия пространства собора и раскрытие семантики литургического текста. Статья представляет интерес для музыковедов, исполнителей старинной музыки и исследователей ренессансного хорового письма.

EN

Architecture of sound: features of polyphony in the Latin masses of Thomas Tallis during the Renaissance

E. V. Svirskaya

Abstract. The study aims to identify the specifics of polyphonic texture formation in the Catholic masses of Thomas Tallis (ca. 1505-1585) as a key element of Renaissance musical architectonics (15th-16th centuries). The article highlights the foundations of the 16th-century English ecclesiastical tradition, characterized by a unique five-voice vertical structure that differed from the continental models of the time. The author examines the history of the creation of the composer's three Latin masses and analyzes the principles of working with vocal timbres, the role of "timbral antiphony", and imitative techniques in organizing the musical canvas. The scientific novelty of the research lies in the first-ever systematization of Tallis's textural techniques, proving that for him, texture was a substantive tool for conveying textual semantics rather than a decorative device. The study concludes that Tallis's masses represent a "musical autograph" of the era, capturing the transformation of the composer's style: from the traditions of pre-Reformation "insular" polyphony to the search for a new "national" language. It was revealed that Tallis's choice of specific textural strategies – ranging from register contrast to the diagonal entry of voices – is aimed at creating a stereo-phonetic perception of the cathedral space and revealing the semantics of the liturgical text. The article is of interest to musicologists, early music performers, and researchers of Renaissance choral writing.

Введение

Актуальность исследования определяется тем, что в современной музыковедческой науке наблюдается устойчивый интерес к изучению специфики ренессансного хорового письма, где фактура рассматривается не как сугубо технический приём, а как фундаментальный элемент музыкальной архитектуры. В контексте английской музыкальной культуры XVI столетия этот вопрос приобретает особую значимость в связи с уникальностью «островного» многоголосия, для которого характерна специфическая пятиголосная вертикаль

и отличительные методы тембральной дифференциации. Несмотря на то, что фигура Томаса Таллиса (ок. 1505-1585) представляется центральной для британского музыкознания, его литургическое наследие – в частности три мессы на латинский текст – до сих пор остаётся в отечественной науке недостаточно полно проанализированным с точки зрения структурной организации ткани, что предопределяет необходимость более детального исследования его фактурных решений как ключевого звена в трансформации композиторского стиля эпохи Тюдоров (1485-1603).

Кроме восполнения этого пробела, актуальным представляется предложенный в работе структурно-композиционный подход, ориентированный на детальное исследование фактуры как системообразующего элемента. Такой ракурс позволяет представить творческий метод композитора и проследить генезис его фактурных решений. Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- 1) рассмотреть историко-культурные условия формирования английской церковно-певческой традиции эпохи Тюдоров (1485-1603) и создания трёх латинских месс Томаса Таллиса;
- 2) провести комплексный структурно-фактурный анализ трёх латинских месс Томаса Таллиса (*Salve intemerata*, *Mass for four voices*, *Puer natus est nobis*), выявив индивидуальные особенности работы композитора с многоголосием;
- 3) систематизировать общие принципы и специфические различия в организации полифонической ткани в трёх латинских мессах Томаса Таллиса;
- 4) определить роль и эволюцию фактурных решений в сочинениях Томаса Таллиса.

В работе задействован комплекс методов исследования. Применение исторического метода направлено на определение контекста и места сочинений в творчестве композитора. При изучении многоголосия в произведениях Томаса Таллиса был задействован целостный музыкально-теоретический анализ с акцентом на структурно-композиционные и фактурные аспекты; также для сопоставления трёх месс между собой использовался сравнительный метод.

Материалом исследования послужили нотные тексты трёх месс Томаса Таллиса: *Salve intemerata* (1530-е), *Mass for four voices* (1540-е) и *Puer natus est nobis* (1553).

Теоретическую базу составили фундаментальные труды европейских музыковедов (Harley, 2016; McCarthy, 2020), раскрывающих различные аспекты мастерства Томаса Таллиса, эволюции стиля и места его творчества в контексте английской музыки; труды по теории полифонической фактуры (Холопов, 1978; Евдокимова, 1989), а также отечественные исследования, в которых анализируются некоторые сочинения Томаса Таллиса (Наумова, 2019). Важно подчеркнуть, что в настоящее время просматривается возрастающий интерес к английской музыке, о чём свидетельствует появление аналитических работ, посвящённых различным проблемам в сочинениях Томаса Таллиса: антемное наследие и музыка Реформации (Евдокимов, 2017; 2019; Карман, 2019), многоголосие уникального 40-голосного мотета Таллиса *Spem in alium* (Жалеева, Панкина, 2008; Барский, 2018), жанровая специфика (Конькин, 2023; Свирская, 2022; Конькин, Тарасевич, 2022).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его теоретические выводы и аналитический материал могут быть использованы в учебных курсах по истории зарубежной хоровой музыки, полифонии, анализу музыкальных произведений для студентов музыкальных вузов (в частности, консерваторий и институтов культуры), а также в дальнейших научных изысканиях, посвящённых музыке английского Возрождения и творчеству Томаса Таллиса.

Обсуждение и результаты

Творчество Томаса Таллиса занимает ключевую позицию в истории английской музыки XVI века. Как верно отметил Пол Доу, наследие композитора служит «зеркалом своего времени» (Дое, 1976, р. 8), и без его исследования понимание музыкальной культуры Англии XVI столетия было бы неполным. Его произведения демонстрируют не только техническое мастерство, но и проявление новых музыкальных идей, которые оказали влияние на творчество последующих поколений композиторов. В наследии Таллиса особое место занимают три мессы с латинским текстом, которые были созданы в разные периоды его жизни и отражают многие специфические черты как английского многоголосия, так и композиторского письма мастера (Таблица № 1).

Таблица № 1. Католические мессы Томаса Таллиса

Название мессы	Год	Монарх	Количество голосов	Состав голосов
<i>Salve intemerata</i>	~1530-е	Генрих VIII	5	Tr, M, Ct, T, B
<i>Mass for four voices</i>	~1545-е	Генрих VIII	4	Tr, M, T, B
<i>Puer natus est...</i>	1553	Мария I	7	M ¹ , M ² , A ¹ , A ² , T, B ¹ , B ²

Отличительная особенность английского многоголосия рассматриваемого периода – пятиголосная вертикаль. Она формировалась четырьмя тембрами, из которых тенор обычно удваивался, образуя следующий состав (названия голосов приведены согласно английской традиции): *treble*, *mean*, *countertenor*, *tenor* и *bass* (Bowlers, 1995, р. 1-48; Наумова, 2019, с. 24-30). Композиции с количеством голосов более пяти создавались, как правило, путём удвоения нескольких из этих тембров. В качестве альтернативы (или в дополнение) композиторы могли вводить баритоны, голос в диапазоне A–d¹, располагавшийся между басом и тенором. Распространение этого многоголосия было обеспечено значительным ростом числа профессиональных исполнителей,

начавшимся примерно с 1470 года. Если в последней четверти XV века певчих насчитывалось несколько сотен, то к эпохе Реформации их число достигло нескольких тысяч. Этот рост стал следствием увеличивающегося стремления исполнять многоголосную музыку во время богослужения не только в крупных учреждениях, но и в церквях по всей стране. Начиная с последней четверти XV века богатые приходские церкви в городах, опираясь на братства и гильдии мирян, стали организовывать профессиональные хоры, состоящих из мужчин и мальчиков. Параллельно многие монастырские капеллы, до этого состоявшие только из голосов мальчиков, преобразовывались в полноценные хоры с участием профессиональных взрослых певчих и наиболее способных монашествующих (Bowers, 1995, p. 32).

Мессы Таллиса создавались в контексте этого процесса музыкальной «институционализации», отражая также сложный диалог между католической традицией, влиянием Реформации на церковную музыку и поиском нового национального стиля в рамках англиканского богослужения. Первая пятиголосная месса-пародия *Salve intemerata* (Tallis, 1995) во многих отношениях написана в традициях английского многоголосия, что можно объяснить, как «пробой пера» Таллиса в этом жанре, так и профессиональной потребностью создать сочинение для конкретного места службы и исполнительского коллектива. Обозначить точную дату создания сочинения невозможно, но предполагается, что оно появилось до начала службы Таллиса в Королевской капелле в Лондоне (Milsom, 1983, p. 20), то есть в период его работы в Церкви Святой Марии в Лондоне или Уолтемском аббатстве. Хотя подробные данные о хоровых составах этих соборов не сохранились, существуют свидетельства, что коллективы, способные исполнять пяти-шестиголосную музыку, в то время были не только при дворе. В частности, Керри Маккарти справедливо отмечает, что «среди хоров до Реформации было гораздо больше конкуренции, и фактически королевские певцы (имеются в виду певцы Королевской капеллы. – Е. С.) были превзойдены по крайней мере один раз в начале XVI века (речь идёт об известном случае, когда примерно в 1518 году в музыкальном состязании певцы кардинала Томаса Вулси одержали победу над королевскими певцами. – Е. С.)» (McCarthy, 2020, p. 54). После Реформации профессиональная практика церковной музыки в Англии централизовалась под новым покровительством государственной церкви. Королевское музыкальное учреждение так и не стало монополией в строгом смысле, но капелла взяла на себя более изолированную роль, поскольку многие другие хоровые учреждения, включая часовни, монастыри и различные частные фонды, были расформированы одно за другим (McCarthy, 2020, p. 54-55).

Созданная приблизительно в середине 1540-х гг., в последние годы правления Генриха VIII, *Четырёхголосная месса* (Thomas Tallis, 2010) стилистически выделяется из трёх литургических циклов. Её «строгий» стиль больше отвечает требованиям «народной» литургии, которая станет официальной при сыне монарха, Эдуарде VI (1547-1553). Отсутствие *cantus prius factus*, силлабический принцип организации текста, кратковременное использование мелизматике (в *Sanctus* и *Agnus Dei*) и интеграция элементов полифонической фактуры в гармоническое письмо подчёркивают общие тенденции протестантского направления, где музыка должна не «украшать» службу, а помогать донести смысл литургического текста.

Третий литургический цикл *Puer natus est nobis* (Thomas Tallis, 1980), сочинённый для королевы-католички Марии в 1554 году, долгое время считался неполным из-за утраты некоторых голосов и полного отсутствия части *Credo*. Реставрация произведения, предпринятая Джозефом Керманом, позволила идентифицировать в его основе хорал *Puer natus est nobis*, что определило жанр сочинения как Рождественскую мессу. Некоторые исследователи (Milsom, 1983, p. 148; Wulstan, 1985, p. 295; Harley, 2016, p. 278) отмечают неслучайный выбор хорала *Puer natus est nobis* («Младенец нам родился»), намекая не только на празднование торжества, но и на предполагаемую беременность Марии от Филиппа II Испанского. Это предположение, конечно, весьма спекулятивно и не может быть подтверждено или опровергнуто, но упоминается многими авторами. Кроме этого, существует версия о возможности сочинения мессы для совместного исполнения испанскими и английскими певцами. В пользу этого мнения говорит масштабность (мастер пишет семиголосную партитуру, хотя, в большинстве случаев, традиционная месса насчитывала пять или шесть голосов) и отсутствие типичного английского голоса *treble*, то есть самого высокого голоса, который не был характерен для испанской *Capella fiamenca* (Wulstan, 1985, p. 296).

Доминирующим приёмом работы в мессах композитора оказывается принцип антифонности. Практика попеременного исполнения использовалась с ранних лет существования христианской церкви: в западноевропейской культуре понятие «антифонное пение» тесно связано с венецианским “*cori spezzati*” («разбитые» хоры), характерным для сочинений А. Габриели (A. Gabrieli; 1533-1585), Дж. Габриели (G. Gabrieli; 1555-1612), К. Монтеверди (C. Monteverdi; 1567-1643). Введение в композицию двух хоров способствовало образованию необычных пространственных эффектов, Таллис же использует контрастные вокальные краски на уровне тембров в рамках одного хорового состава. Говоря об образовании и развитии этого принципа в английской культуре, исследователи предполагают различные истоки. К примеру, К. Мойер (Moyer, 1980, p. 92) и Д. Стивенс (Stevens, 1966, p. 53) делают акцент именно на реформаторские годы, когда в рамках протестантской службы происходило разделение одного хора на две части: *Decani* (Южный клирос) и *Cantoris* (Северный клирос). Другие музыковеды предполагают, что практика существовала и в дореформационной полифонической музыке (Milsom, 1983, p. 145).

Применение «тембральной антифонности» в рассматриваемых мессах Таллиса обуславливается несколькими задачами. К примеру, антифонный принцип организации музыкальной ткани служит для дифференциации групп голосов (мальчиков и мужчин). Примечательно, что в *Salve intemerata* он не развёрнут во временном отношении и более полифонизирован, чем в двух других циклах (Пример 1), использование же единого

ритмического ансамбля в фактуре минимально. В мессе *Puer natus est nobis* тембральные диалоги поддерживаются гармонической вертикалью (Пример 2): в начале первой фразы явно преобладает конкорд (термин предложен Ю. Н. Холоповым и разработан С. Н. Лебедевым (2008, с. 33-47)) на фундаменте *с*, а во второй – *В*.

Пример 1. Фрагмент из части “Gloria” мессы “*Salve intemerata*”

Пример 2. Фрагмент из части “Gloria” мессы “*Puer natus est nobis*”

Подобное слышимое и видимое разделение фактуры на верхние (образ неба) и нижние (образ земли) голоса в этом фрагменте создаёт образный комментарий к тексту: и небеса (ангелы), и земля (люди) провозглашают: “*Quoniam tu solus sanctus*” («Ибо Ты один Свят»). В первом проведении этой текстовой формулы происходит структурное перераспределение функций голосов: верхний голос (A2) рельефно выделяется на фоне более плотной фактуры мужских голосов, в которой партия тенора воспроизводит хоральный напев. В последующем проведении музыкального материала с текстом “*Tu solus Altissimus*” («Ты один Высочайший», Пример 3) идея разделения на фактурные пласты, подчёркивается не только антифонной тембральностью, но и ритмической рельефностью. Создаются группы: M1–M2–A1 и A2–B1–B2 и обособленный тенор, который проводит хоральный напев.

Приведённый нотный пример иллюстрирует характерное для цикла *Puer natus est nobis* тембровое членение фактуры на две основные группы: верхнюю (M1–M2–A1) и нижнюю (A2–B1–B2), при относительной функциональной автономии тенора. В четырёхголосной мессе Таллиса аналогичный приём реализуется в более компактном виде – как соотнесение верхнего и нижнего регистровых слоёв (Пример 4). Однако и в этом случае речь следует вести прежде всего не о символическом противопоставлении, а о способе организации звукового пространства: разделение голосов по тесситурным группам обеспечивает ясность вертикали и отчётливость имитационных связей.

Во фрагменте *Credo* мессы *Salve intemerata* на слове “*crucifixus*” (Пример 5) данная функция проявляется особенно наглядно. За исключением тенора, голоса вступают почти одновременно и образуют двойную имитацию, поэтому фактурное расслоение здесь не создаёт самостоятельной семантической оппозиции верхнего и нижнего планов. Его назначение скорее конструктивно: регистровое разграничение упорядочивает полифоническую ткань и повышает рельефность имитационных пар.

Пример 3. Фрагмент из части “Gloria” мессы “Puer natus est nobis”

[illegible]

Пример 4. Фрагмент из части “Gloria” Четырёхголосной мессы

Tr
stram
Qui se - des ad dex - te-ram De - i Pat-ris,

M
stram.
Qui se - des ad dex-teram Pat - ris,

T
stram. Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tis Pat - ris,

B
stram. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tis, Pat - ris,

Пример 5. Фрагмент из части “Credo” мессы “*Salve intemerata*”

Tr
Cru - ci - fi - xus e - u - am pro - no - - - - -

M
Cru - ci - fi - xus e - u - am pro - no - - - -

Ct
Cru - ci - fi - xus e - u - am

T

B
Cru - ci - fi - xus e - u - am pro

Наиболее сложная организация фактуры представлена в мессе *Puer natus est nobis* (Пример 6). В отличие от фрагмента, приведённого в Примере 3, где прежде всего воспринимаются две крупные тембровые группы

функционирует не только как композиционная техника, но и как средство регистрово-тембрового расчленения звукового пространства. В финальном разделе мессы *Puer natus est nobis* (Пример 8) основой фактурного развёртывания служит краткая двузвучная интонационная формула, приобретающая значение малой темы. Её последовательные проведения в разных голосах образуют цепь имитационных вступлений, благодаря чему данная формула выполняет роль интонационно-ритмического ядра всего последующего развития.

Пример 8. Фрагмент из части “Agnus Dei II” мессы “Puer natus est nobis”

Музыкальный фрагмент для шести голосов (M1, M2, A1, A2, T, B1/B2) из части «Agnus Dei II» мессы «Puer natus est nobis». Музыка записана для шести голосов: сопрано (M1, M2), альт (A1, A2), тенор (T) и бас (B1, B2). Ключевая подпись — два flats (B-flat major). Лирика: A - gnus De - i, a - gnus De - i, A - gnus De - i, a.

Особенность имитационно-полифонической ткани состоит в диагональном принципе её развёртывания: голоса вступают не одновременно, а последовательно, поочерёдно заполняя регистровое пространство и направляя слуховое внимание от одной партии к другой. Благодаря этому фактура воспринимается не как статически заданная вертикаль, а как постепенно выстраивающееся в глубину звуковое целое. Подобный тип организации многоголосия обнаруживается уже у Йоханнеса Окегема, где, по наблюдению Ю. К. Евдокимовой (1989, с. 141), внимание исполнителей и слушателей в процессе звучания переключается с одного голоса на другой за счёт разновременной фразировки и чередования звучащих и паузирующих партий. В музыке Таллиса этот принцип особенно последовательно реализован в первых двух мессах, где нередко используется нисходящий порядок вступления голосов. Так, во фрагменте *Credo* мессы *Salve intemerata* (Пример 9) музыкальная мысль сначала обозначается в верхнем регистре, а затем поэтапно передаётся средним и нижним голосам, что создаёт эффект пространственного развёртывания фактуры.

Пример 9. Фрагмент из части “Credo” мессы “Salve intemerata”

Музыкальный фрагмент для пяти голосов (Tr, M, Ct, T, B) из части «Credo» мессы «Salve intemerata». Музыка записана для пяти голосов: сопрано (Tr), альт (M), контральто (Ct), тенор (T) и бас (B). Ключевая подпись — два sharps (D major). Лирика: sub Pon - ti - o Pi - la - to: pas - tus sub Pon - ti - o Pi - la - to: sub Pon - ti - o Pi - la - to: sub Pon - ti - o Pi - la - to: sub Pon - ti - o Pi - la - to:.

Особый интерес для исследования фактуры в мессах Таллиса представляет единообразный приём, используемый во вступительных разделах всех трёх циклов (Пример 10, а, б, в). Его суть заключается в монодической подаче начального тона с последующим многоголосным «развёртыванием» созвучия, что создаёт выраженный пространственно-динамический эффект. Идея генерации звуковой массы из единого фокуса оказывается «сквозным» композиционным приёмом в циклах Таллиса. Но наиболее эффектно она реализована в мессе *Puer natus est nobis*, где красочное созвучие последовательно наполняется и расширяется на протяжении двух тактов.

Пример 10. Фрагменты вступительных разделов “Gloria” из трёх месс

Tr

M

Ct

T

B

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

а) “Salve intemerata”

Tr

M

T

B

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau -

б) “Mass for four voices”

M1

M2

A1

A2

T

B1

B2

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

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

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

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

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

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

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

в) “Puer natus est nobis”

С точки зрения исполнительской практики подобные вступления, вероятно, предполагали достижения эффекта «монотембра», то есть максимального тембрального слияние всех голосов. В этом контексте любопытным оказывается начальный раздел мессы *Salve intemerata*. Здесь вступление поручено исключительно мужским голосам (партии теноров и басов), что создаёт акустическую иллюзию звучания единого голоса.

Заключение

Учёт историко-культурных условий формирования английской церковно-певческой традиции эпохи Тюдоров, а также обращение к обстоятельствам создания трёх латинских месс Томаса Таллиса позволяют рассматривать *Salve intemerata*, *Mass for four voices* и *Puer natus est nobis* не только как памятники литургического искусства, но и как важные этапы развития индивидуального композиторского письма.

Проведённый структурно-фактурный анализ трёх месс показал, что композитор использует многоголосие как гибкую систему взаимосвязанных приёмов, включающую регистровое и тембровое расслоение голосов, имитационные переключки, различные типы распределения голосовых функций и поэтапное вступление партий. При этом в каждом из произведений эти средства реализуются по-разному, что свидетельствует не о шаблонном применении фактурных моделей, а о тонкой и индивидуализированной работе с полифонической тканью.

В результате сопоставления трёх месс были выявлены как общие принципы, так и различия в организации их фактуры. К числу устойчивых признаков относятся стремление к внутренней дифференциации голосов, внимание к тембровому балансу и использование имитации как одного из основных способов развёртывания музыкальной ткани. Вместе с тем каждая месса демонстрирует собственный тип фактурной организации: в *Salve intemerata* заметна опора на более традиционные способы распределения голосов и диагональный принцип их вступления, *Mass for four voices* выявляет более компактный и уравновешенный тип полифонического изложения, тогда как в *Puer natus est nobis* фактура достигает наибольшей сложности, подвижности и внутренней расчленённости.

Это позволяет определить роль фактурных решений в сочинениях Таллиса как принципиально значимую для организации музыкального целого. Фактура в его мессах выступает не только средством технического оформления многоголосия, но и способом структурирования формы, распределения вокальных функций и выявления выразительных возможностей полифонической ткани. В пределах рассмотренного корпуса сочинений прослеживается эволюция фактурного мышления композитора: от более устойчивых и традиционных моделей к более дифференцированным и индивидуализированным способам организации многоголосия. Таким образом, проведённое исследование позволило выявить специфику формирования многоголосной фактуры в латинских мессах Томаса Таллиса через анализ её конструктивных принципов, темброво-регистровой организации и композиционной функции. Полученные результаты уточняют особенности хорового письма композитора и позволяют конкретизировать его место в развитии английской ренессансной полифонии.

Материалы исследования | Research materials

1. Tallis T.: *Salve intemerata*; *Missa Salve intemerata* / ed. by N. Sandon. Antico Edition, 1995.
2. Tallis T.: *Mass for Four Voices* / ed. by J. Quick. 2010. <https://www.cpdll.org/wiki/images/d/d3/Tallisa4G.pdf>
3. Tallis T.: *Mass Puer natus est nobis* / ed. by Dunkley S., Wulstan D. Oxenford Imprint, 1977, revised 1980.

Источники | References

1. Барский В. М. Томас Таллис: числовая тайна имени // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35).
2. Евдокимов А. С. Английский антем XVI – первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста: дисс. ... к. иск. М., 2019.
3. Евдокимов А. С. «Полная псалтирь, переведенная на английский размер» архиепископом М. Паркером с музыкой Т. Таллиса // Музыковедение. 2017. № 1.
4. Евдокимова Ю. К. История полифонии: в 7 вып. М.: Музыка, 1989. Вып. 2-А. Музыка эпохи Возрождения.
5. Жалеева Р. Р., Панкина Е. В. О ренессансном сверхмногоголосии: 40-голосные мотеты Алессандро Стриджо и Томаса Таллиса // Сибирский музыкальный альманах. 2008. Вып. 9.
6. Карман Е. В. Англиканский антем XVI – первой половины XVII веков: композиционная типология и стилистика: дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2019.
7. Конькин Г. А. Каноническая техника в мотетах Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда из сборника “*Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur*” (1575) // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 1 (41). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2023.41.1.004>
8. Конькин Г. А., Тарасевич Н. И. «Священные песнопения»: к истории понятия // Старинная музыка. 2022. № 4 (98).
9. Лебедев С. Н. Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения // *Ad musicum*: к 75-летию со дня рождения Ю. Н. Холопова: статьи и воспоминания. М.: Московская консерватория, 2008.
10. Наумова Н. И. Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров: конец XV – первая половина XVI века: дисс. ... к. иск. Казань, 2019.
11. Свирская Е. В. Магнификаты Томаса Таллиса: особенности жанра // Современные проблемы музыковедения. 2022. № 4. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-017-041>

12. Холопов Ю. Н. Канон: генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: к 70-летию В. В. Протопопова: сборник статей / сост. и авт. вступ. статьи Ю. К. Евдокимова и др. М.: Музыка, 1978.
13. Bowers R. To chorus from quartet: the performing resource for English church polyphony, c. 1390-1559 // English Choral Practice, 1400-1650 / ed. by J. Morehen. Cambridge University Press, 1995.
14. Doe P. Tallis. L.: Oxford University Press, 1976.
15. Harley J. Thomas Tallis. Farnham, Surrey: Ashgate, 2016.
16. McCarthy K. Tallis. N. Y.: Oxford University Press, 2020.
17. Milsom J. English Polyphonic Style in Transition: a Study of the Sacred Music of Thomas Tallis. PhD. Diss. Vol. 1. Magdalen College, Oxford, 1985.
18. Moyer K. The Anthems of Thomas Tallis. PhD. Diss. University of Rochester, Eastman School of Music, 1980.
19. Stevens D. Tudor Church Music. Faber & Faber, 1966.
20. Wulstan D. Tudor music. L.: Dent, 1985.

Информация об авторах | Author information



Свирская Екатерина Васильевна¹

¹ Московский государственный институт культуры



Ekaterina Vasilyevna Svirskaya¹

¹ Moscow State Institute of Culture

¹ esvirskaia@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.03.2026; опубликовано online (published online): 21.05.2026.

Ключевые слова (keywords): фактурная архитектоника; тембральная антифонность; музыка эпохи Тюдоров; английское музыкальное Возрождение; textural architectonics; timbral antiphony; Tudor music; English musical Renaissance.