

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**ТІТАРЕНКО Любов Сергіївна**

УДК 78.089.7(410)ФК:780.616.3]"155/160"(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ФІТЦВІЛЬЯМОВА ВІРДЖИНАЛЬНА КНИГА  
ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА АНТОЛОГІЯ  
АНГЛІЙСЬКОЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

---

Л. С. Титаренко

Науковий керівник: **Ігнатенко Євгенія Василівна,**  
кандидат мистецтвознавства

Київ – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Тітаренко Л. С. Фітцвільямова вірджинальна книга як жанрово-стильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 2020.

У дисертації досліджуються жанрово-стильові особливості англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. на нотному матеріалі Фітцвільямової вірджинальної книги (далі – ФК).

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві:

- ФК стала предметом цілісного аналізу;
- репертуар ФК представлено у контексті англійської музичної культури другої половини XVI – початку XVII ст.;
- для вивчення жанрово-стильових особливостей англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. залучено тогочасні наративні джерела.

Також у дисертації були розширені та деталізовані наявні уявлення щодо індивідуальних композиторських манер англійських вірджиналістів, сформульовані у роботах А. Брауна, А. Хірабаяші, А. Травчинської, О. Бурундуковської; доповнені спостереження щодо фактурної специфіки англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., викладені у роботах П. Дірксена, П. П. Джонс, М. Чорної.

У роботі використовується комплексний підхід до вивчення музичного стилю, в якому сучасні стильові концепції (М. Михайлов, С. Тишко, Р. Паскаль та ін.) коригуються та доповнюються матеріалами історичних наративних джерел, відповідних досліджуваних епосі. Тому важливе місце зай-

має аналіз змісту англійських, іспанських та італійських музичних трактатів і передмов до нотних збірок другої половини XVI – початку XVII ст.

У дисертації розглядається специфіка жанрового розподілу творів англійських вірджиналістів, висвітлюються сучасні підходи до класифікації творів англійських вірджиналістів. Для систематизації творів ФК було обрано жанрову класифікацію, описану А. Бонд. Дослідниця виокремлює шість жанрових груп: танці, варіації на народні та популярні мелодії, характеристичні мініатюри, сольмізаційні п'єси і твори на *cantus firmus*, транскрипції вокальних та інструментальних творів, фантазії та прелюдії. Класифікація А. Бонд дозволяє розподілити нотний матеріал ФК на групи з біль-менш однаковою кількістю творів, а також уникнути повторень, тобто включень одного й того ж твору до різних жанрових груп.

У дисертації стиль англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. вивчається на трьох рівнях: загальному, особливому та одиничному (за концепцією М. Михайлова).

На одиничному рівні дослідження розглядалась клавірна творчість В. Бьорда, Д. Булла, Дж. Фарнебі та П. Філіпса, представлена у ФК. Це дозволило виокремити особливості їх індивідуальних стилів та характерні риси кожного жанру, виділити спільне та відмінне між різними жанрами англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

Клавірним творам В. Бьорда властивий особливий різновид імітаційного письма з характерним «плетінням» голосів. Композитор надає перевагу мелодичним фігураціям поступеневого руху, часто з дублюванням у терцію, сексту, дециму.

Дж. Фарнебі поєднує мелодичні (поступеневий рух) та гармонічні (розкладені інтервали, акорди, короткі арпеджіо) формули, у результаті чого виникає примхлива мелодико-гармонічна фігурація, в якій складно, а іноді неможливо, виокремити паттерн (позицію).

Д. Булл, як і Дж. Фарнебі, широко використовує гамоподібні пасажі різного діапазону та довжини, ламані інтервали, короткі та довгі арпеджіо, роз-

кладені акорди. Характерною рисою буллівських фігурацій є їх «паттерновість», тобто наявність певної клавірної формули, на якій побудовано фігураційну лінію. Саме Д. Булл розробив суто клавірні типи фактури, що знайшли подальший розвиток у фортепіанній музиці XVIII ст. (твори К. Черні, М. Клементі, Й.-Н. Гуммеля, М. Мошковського та ін.). Вивчення подібного впливу та його проявів може стати темою окремого дослідження.

На особливому рівні дослідження стилю англійська клавірна музика другої половини XVI – початку XVII ст. з репертуару ФК порівнювалась із тогочасною англійською консортною та вокальною музикою. Це проявило спільність між клавірними, консортними та вокальними творами англійських композиторів-єлизаветинців і увиразнило специфічні риси англійської музичної традиції цього періоду.

На загальному рівні вивчення стилю репертуар ФК розглядався у контексті континентальної клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Співставлення клавірного доробку англійських композиторів цього періоду із клавірною творчістю тогочасних італійських та іспанських авторів яскравіше розкрило специфічність музики англійських вірджиналістів і дозволило деталізувати уявлення про відмінності між тогочасною англійською та континентальною клавірною музикою. Таким чином, на особливому та загальному рівнях вивчення стилю проявилась національна специфіка стилю англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

**Практичне значення роботи.** Матеріали та висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії музики, історії фортепіанного мистецтва, у якості розділів спеціальних курсів («Орнаментика», «Клавесин (ознайомчий курс)», «Клавірна музика Ренесансу та Бароко»), у подальших розвідках щодо західноєвропейської клавірної музики XVI – XVII ст. та у практичних заняттях клавіристів (клавесиністів, органістів, піаністів).

**Ключові слова:** Фітцвільямова вірджинальна книга, англійська клавірна музика другої половини XVI – початку XVII століття, димінуція, клавірна



фігурація, англійський дискант, варіаційна форма, вірджинал, клавірний до-робок В. Бьорда, Д. Булла, Дж. Фарнебі, П. Філіпса.

## SUMMARY

**L. Titarenko. The Fitzwilliam Virginal book as an anthology of genre and style of English keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries.** – Qualifying scientific research in the capacity of manuscript.

Dissertation for a Candidate's Degree (Ph.D.) by specialty 17.00.03 «Music Art». – Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Informational policy of Ukraine, Kyiv, 2020.

In the dissertation style and genre peculiarities of English keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries is scrutinized on the musical material of the Fitzwilliam Virginal book (the FVb).

The scientific novelty of the dissertation consists of several subjects which are presented in Ukrainian musicology for the first time:

- The FVb became a subject of integral analysis;
- The FVb's repertoire is shown in the context of English musical culture of the second half of XVI – beginning of XVII centuries;
- narrative sources of the period are used for scrutinizing genre and style peculiarities of English keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries.

Beside this in the dissertation the ideas about individual composers' manners of English virginalists as they presented in works of A. Silbiger, A. Hirabaiashi, A. Trawchynska and E. Bouroundoukovskaya were extended. Observations on the texture specifics of English keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries made by P. Dierksen, P. P. Jones, M. Chornaya were supplemented.

Complex method of musical style study is used in the work. Modern concepts of musical style (M. Mikhailov, S. Tyshko, R. Pascal and others) are corrected and supplemented with materials from historical narrative sources relevant to

the epoch. That's why the analysis of English, Spanish and Italian treatises and prefaces to musical scores of the second half of XVI – beginning of XVII centuries is important.

In the dissertation specificity of genre differentiation of English virginal music is examined. For dividing genres into genre groups was chosen genre classification shown by A. Bond. The researcher differs six genre groups: dances, variations on folk and popular melodies, characteristic miniatures, solmization pieces and pieces on cantus firmus, transcription of vocal and instrumental pieces, fantasias and preludes. Such classification allows to save original titles of pieces used by English virginalists. According to Bond's classification the music from the FVb can be divided into more or less equal groups of pieces without repeating one of them in different genre groups.

The style of English keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries is examined on three levels: general, particular and singular (according to M. Mikhailov's conception).

On singular level was examined keyboard music of W. Byrd, J. Bull, G. Farnaby and P. Philips presented in the FVb. This examination allowed to mark out peculiarities of individual composer style of mentioned composers. Specific features of every genre of English keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries were singled out. Common and different characters between genre groups were marked out.

In keyboard works of W. Byrd there is special type of imitative writing with specific «braiding» of the voices. The composer prefers melodic figurations, often with parallel thirds, sixths and decimas.

G. Farnaby usually combines melodic (scale-type) and harmonic (broken intervals, chords, short arpeggio) figurations. Consequently, original non-pattern melo-harmonic figurations appear. It is impossible to mark out any pattern or position in the line of Farnaby's figurations.

J. Bull as G. Farnaby broadly uses scale-type of figurations with wide range and different length, broken intervals, broken chords, short and long arpeggio. Us-

ing of patterns is common for Bull's figurations. J. Bull was that composer who elaborated specific keyboard types of texture which found further development in keyboard music of XVIII century (pieces of C. Czerny, M. Clementi, J.-N. Hummel, M. Moszkowsky and others). Study of such influence can be the subject of separate research.

On particular level of study an interconnection of English keyboard, consort and vocal music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries is explored; the repertoire of the Fitzwilliam Virginal book is examined in the context of English musical practice of that time.

On general level of study of style the repertoire of the FVb is examined in the context of continental keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries. Comparison of English virginal music with Italian and Spanish keyboard music of the period marked out peculiarities of English keyboard music and singled out the difference between English and continental keyboard repertoire.

**Practical value of work.** The text and resume of the dissertation can be used in the courses of lectures of History of music, History of Piano art, as a part of special courses (“Ornamentation”, “Harpsichord (introducing course)”, “Keyboard music of Renaissance and Baroque”), in future studies of West-European keyboard music of XVI – XVII centuries and in practicing of keyboard players (harpsichordists, organists, pianists).

**Key words:** the Fitzwilliam virginal book, English keyboard music of the second half of XVI – beginning of XVII centuries, diminution, keyboard figuration, English descant, variation form, virginal, keyboard music of W. Byrd, J. Bull, G. Farnaby, P. Philips.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Титаренко Л. С. Пьесы In Nomine в английской клавирной музыке XVI века: особенности организации фактуры // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості / упорядник В. Г. Москаленко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 139 – 154.

2. Титаренко Л. С. Жанры английской клавирной музыки XVI – начала XVII века в Фиццуильямовой верджинальной книге // Музичне мистецтво : збірник наукових статей. Вип. 13. Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2013. С. 19 – 29.

3. Титаренко Л. С. Клавирное творчество Питера Филиппса: к вопросу об английском национальном стиле рубежа XVI – XVII веков // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд, книга 6 / наук. ред. та упоряд. О. Ю. Шевчук. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 148 – 162.

4. Титаренко Л. С. Репертуар Фиццуильямовой верджинальной книги в контексте музыкальной жизни елизаветинского Лондона // ГЭНЖ: Музыковедение и культурология : рецензируемый электронный научный журнал / Тбилисская государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 2014. №1 (10), 2014. С. 22 – 37.

Титаренко Л. С. Фиццуильямова верджинальная книга в музыковедческих исследованиях XX – XXI столетий // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 65 – 76.

## ЗМІСТ

<b>Анотація</b> .....	2
<b>Список публікацій за темою дисертації</b> .....	8
<b>Вступ</b> .....	11
<b>Розділ 1. Англійська клавірна музика другої половини XVI – початку XVII століття у світлі сучасних концепцій стилю та історичних нарративних джерел</b> .....	20
1.1. Категорія стилю у контексті актуальних проблем дослідження.....	20
1.2. Поняття манери, смаку та стилю в англійських та континентальних трактатах другої половини XVI – початку XVII століть.....	35
1.3. Проблеми жанрової класифікації англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII століть.....	52
Висновки до 1 розділу.....	61
<b>Розділ 2. Фітцвільямова вірджинальна книга у контексті культурного життя Англії другої половини XVI – початку XVII століття</b> .....	67
2.1. Музичний світ елизаветинського Лондона.....	69
2.2. Клавірні інструменти в Англії другої половини XVI – початку XVII століття.....	93
2.3. ФК – пам’ятник епохи та епосі.....	99
2.3.1. Історія віднайдення ФК.....	99
2.3.2. Постать Ф. Треджіана-молодшого.....	103
2.3.3. Нотні джерела англійської клавірної музики XV – початку XVII століть.....	111
Висновки до 2 розділу.....	114
<b>Розділ 3. Особливості клавірної творчості композиторів, представлених у Фітцвільямовій вірджинальній книзі</b> .....	117
3.1. Характеристика репертуару ФК.....	119
3.1.1. Танці.....	119

3.1.2. Варіації на мелодії народних та популярних пісень.....	124
3.1.3. Характеристичні мініатюри.....	130
3.1.4. Транскрипції вокальних та інструментальних творів.....	133
3.1.5. Сольмізаційні п'єси і твори на cantus firmus.....	136
3.1.6. «Серйозна музика без тексту»: фантазії та прелюдії.....	138
3.2. Загальні та індивідуальні композиційні рішення творів ФК.....	141
3.2.1. Танці.....	142
3.2.2. Варіації на мелодії народних та популярних пісень.....	157
3.2.3. Характеристичні мініатюри.....	174
3.2.4. Транскрипції вокальних та інструментальних творів.....	184
3.2.5. Сольмізаційні п'єси і твори на cantus firmus.....	192
3.2.6. Фантазії та прелюдії.....	202
Висновки до 3 розділу.....	213
<b>Висновки.....</b>	<b>216</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>229</b>
<b>Додатки.....</b>	<b>249</b>
<b>Додаток 1.....</b>	<b>249</b>
В. Бьорд.....	249
Д. Булл.....	278
Дж. Фарнебі.....	298
П. Філіпс.....	312
Т. Томкінс.....	325
В. Інглот.....	331
О. Гіббонс.....	332
<b>Додаток 2. Список публікацій за темою дисертації.....</b>	<b>334</b>
<b>Додаток 3. Відомості про апробацію результатів дисертації.....</b>	<b>335</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Швейцарський лікар Т. Платтер (Thomas Platter) у 1599 р. у мандрівних нотатках писав, що усе найкраще, що існувало у тогочасному англійському мистецтві, знаходилося у Лондоні. Перефразовуючи думку Т. Платтера щодо музики, можна сказати: усе найкраще, що було створено в англійській клавирній музиці другої половини XVI – початку XVII ст., міститься у Фітцвільямовій вірджинальній книзі (The Fitzwilliam virginal book, далі – ФК).

У репертуарі ФК знайшли відображення особливості тогочасного придворного та міського, повсякденного та святкового, релігійного життя, театрального мистецтва, важливі історичні події. Наприклад, половину творів збірки складають танці, серед яких переважають павани і гальярди; а саме ці танці були найбільш популярними при дворі Єлизавети I. Також ФК містить твори, присвячені традиційним королівським розвагам, зокрема, «Мисливська гальярда» Т. Томкінса (Thomas Tomkins «The Hunting galliard») і характерні мініатюри «Королівське полювання» («The King's Hunt») Д. Булла (John Bull) та Дж. Фарнебі (Giles Farnaby). ФК є збіркою виключно вірджинальних творів. Нагадаймо, що Єлизавета I полюбляла грати саме на вірджиналі і була, згідно свідчень сучасників, блискучою клавіристкою.

У збірці також містяться твори In Nomine, в яких основним наспівом є католицький хорал «Gloria Tibi Trinitas». Згадаймо, що XVI ст. позначене в історії Англії переходом від католицизму до англіканства, а значна кількість композиторів-єлизаветинців були «прихованими католиками». Прикметно, що жанр In Nomine найбільшої популярності дістав саме в єлизаветинську епоху, ставши певним символом цього періоду. Дослідник В. Едвардс (William Edwards) припускає, що це могло бути пов'язане із бажанням зберегти католицький наспів [132]. Крім церковних наспівів, ФК містить мелодії світських пісень, що часто супроводжували придворні, міські і навіть вуличні театральні вистави.

Друга половина XVI – початок XVII ст., тобто елизаветинська епоха, – важливий період у становленні національної самосвідомості англійців. Н. Басовська, спеціаліст з історії Англії XIV – XVII ст., підкреслює важливу роль мистецтва у цьому процесі. Одними з характерних рис культурного життя елизаветинської Англії є дотримання традицій та повсюдне використання англійської мови. Відомо, що за два століття до того, у XIV ст., англійський двір був франкомовним, уся документація велась переважно французькою (відголоски цього збереглися до сьогодні, адже на Королівському гербі Англії є напис французькою «Бог і моє право» / «Dieu et mon droit»). Англійська мова асоціювалась із нешляхетними людьми та народними піснями. З популяризацією англійської мови серед шляхетних верств населення мелодії англійських народних пісень поступово входили у придворне музичне життя і у другій половині XVI ст. вже стали його невід’ємною частиною.

У репертуарі ФК містяться варіації на найбільш популярні англійські мелодії. Підкреслимо, що тут є мелодії старих англійських народних пісень, що були вже традиційними у той час. Також ФК містить варіації на мелодії елизаветинських балад, присвячених відомим тогочасним особистостям (В. Бьорд (William Byrd) «Привітання лорду Віллобі з нагоди повернення додому» / «Lord Willobies welcome home» або «Ровленд» / «Rowland») або видатним історичним подіям (варіації Р. Фарнебі (Richard Farnaby) на мелодію балади «Ханскін» / «Hanskin», у якій ідеться про перемогу англійського флоту над іспанською «Непереможною Армадою»).

Крім того, репертуар ФК відображає жанрові особливості англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. У збірці представлено шість жанрових груп, в яких писали англійські вірджиналісти: танці, варіації на народні та популярні мелодії, характеристичні мініатюри, транскрипції вокальних та інструментальних творів, сольмізаційні п’єси і твори на *santus firmus*, фантазії та прелюдії. У творах ФК повною мірою проявилась і специфіка фактури тогочасної англійської клавірної музики, у збірці знахо-



димо все різноманіття клавірних формул, випрацьованих англійськими вірджиналістами.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. у Західній Європі розпочався процес відродження старовинної музики та старовинних інструментів, який із часом переріс у напрям історично інформованого виконавства, що сьогодні є поширеним у цілому світі. Значний за об’ємом шар музики знову повернувся до сучасної музичної практики, у тому числі й вокальні та інструментальні твори англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст.

У цих процесах важливу роль відіграли віднайдені дослідниками збірки вокальних та інструментальних творів старовинних композиторів. У середині XIX ст. у колекції лорда Фітцвільяма (Lord Fitzwilliam), що зберігається у Кембриджі, було знайдено рукопис із 297 клавірними п’єсами англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. Дослідники В. Барклай Сквайр (William Barclay Squire) та А. Фуллер Мейтланд (John Alexander Fuller Maitland) відредагували його, і у 1899 р. здійснили перше видання збірки, назвавши її Фітцвільямовою вірджинальною книгою. Крім того, на початку XX ст., музикознавцем А. Долметчем (Arnold Dolmetsch) було відредаговано та видано велику кількість мадригалів В. Бьорда, Т. Морлі (Thomas Morley), Т. Вілкеса (Thomas Weelkes) та О. Гіббонса (Orlando Gibbons), клавірні твори яких містяться у ФК.

Музиканти першої половини XX ст. не тільки відроджували старовинні англійські вокальні та інструментальні твори, а і переосмислювали їх. Зокрема, англійський композитор П. М. Девіс (Peter Maxwell Davies, 1934–2016) у двох «Taverner Fantasia» (1964) використав інтонації клавірних In Nomine Д. Блітмена<sup>1</sup> (John Blitheman), а також написав фокстрот для оркестру на теми павани «Пробудження Св. Фоми» Д. Булла («St. Thomas Wake. Foxtrot for

---

<sup>1</sup> In Nomine – особливий тип англійських інструментальних творів другої половини XVI – початку XVII ст. Структурно In Nomine є твором на cantus firmus, де у якості основного наспіву використовується хорал «Gloria Tibi Trinitas», взятий англійськими композиторами другої половини XVI – початку XVII ст. із меси «Gloria Tibi Trinitas» їх попередника Д. Тавернера (1490/95–1545). Тому, твір, де використані інтонації In Nomine Д. Блітмена, П. М. Девіс називає «Taverner Fantasia» [132].

Orchestra on a Pavan by John Bull», 1972). Клавірні In Nomine Д. Блітмена стали основою і для «Gloria Tibi Trinitas I» (1965, ред. у 1969), «Gloria Tibi Trinitas II» (1965–1966) та «Missa brevis» (1966, ред. у 1967) англійця Р. Смоллея (Roger Smalley, 1943–2015) [132; 117].

Твори англійських вірджиналістів привертали увагу і континентальних авторів першої половини ХХ ст. Наприклад, Р. Штраус (Richard Strauss, 1864–1949) використав музичний матеріал одного з клавірних In Nomine Д. Булла у комічній опері «Мовчазна жінка» («Die schweigsame Frau», 1935) [132; 149]. Цікаво, що у ФК містяться In Nomine Д. Блітмена та Д. Булла, до яких звертались Р. Смоллей і Р. Штраус, а також гальярда до павани «Пробудження Св. Фоми» («St. Thomas Wake») Д. Булла, використаної П. М. Девісом.

Пізніше, у 1980 р., радянські композитори Е. Артем'єв (нар. 1937 р.), Ю. Богданов (нар. 1951 р.) та В. Мартинов (нар. 1946 р.) випустили платівку «Метаморфози», де на одному з перших синтезаторів, SYNTHY-100, записали електронні версії п'єс композиторів другої половини XVI – початку ХІХ ст. Серед них є і електронна транскрипція варіацій Д. Булла «Чому ти питаєш» («Why ask you?»). У ФК немає цього твору композитора, але збірка містить варіації на мелодію пісні «Чому ти питаєш» («Why ask you?»), написані Дж. Фарнебі [2].

Клавірна творчість англійських композиторів другої половини XVI – початку ХVІІ ст. привертає все більшу увагу сучасних виконавців. Віртуозні п'єси англійських вірджиналістів із ФК включають у свій концертний репертуар провідні сучасні клавіристи: Д. Мороней (Davitt Moroney, здійснив запис усіх клавірних творів У. Бьорда), К. Стембрідж (Christofer Stemberidge), А. Штаєр (Andreas Staier), Р. Ігарр (Richard Egarr), К. Вісенс (Catalina Vicens), Н. Парль (Nicolas Parle), К. Серазі (Carole Cerasi), С. Шабалтіна, Т. Зенаїшвілі, О. Бурундуковська, О. Любімов.

У ФК відбилися характерні особливості англійської музичної практики другої половини XVI – початку ХVІІ ст. Досліджуючи репертуар збірки, мо-

жна скласти повне і всебічне уявлення про музичне життя елизаветинської епохи. ФК дозволяє досягнути значимість і самобутність тогочасної англійської клавірної музики, а також виділити її національні особливості.

У західноєвропейських дослідженнях ХХ – ХХІ ст., присвячених ФК, збірка розглядається з різних ракурсів: окремо аналізується танцювальна частина репертуару збірки (Н. С. Бігл, Д. Бедер); за нотним матеріалом ФК вивчається клавірна творчість Дж. Фарнебі (Р. Е. Робертс), П. Філіпса (Д. Дж. Сміт), В. Бьорда (О. Нейбор, Д. Мороней); досліджуються особливості фактури творів ФК (М. Чорна, П. С. Мерсман, Г. Фергюсон); розглядається специфіка орнаментики, притаманної англійським композиторам другої половини ХVІ – початку ХVІІ ст. (А. Хірабаяші, В. Д. Вільун); значна кількість робіт присвячена історії створення збірки (А. Кунео, П. П. Джонс, Д. Дж. Сміт, Е. Коул).

У радянських та українських роботах ХХ ст. (О. Алексєєв, М. Друскін, Н. Голубовська, Н. Кашкадамова), присвячених історії клавірного (фортепіанного) виконавства, знаходимо лише загальну характеристику творчості англійських вірджиналістів. Необхідність цілісного дослідження ФК як жанрово-стильової антології і відсутність подібної роботи у вітчизняному музикознавстві і зумовили **актуальність даної дисертації.**

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського відповідно до теми № 5 «Проблема музичної спадщини України та Європи (побудування музики, дослідження рукописів, теоретичні питання, виконавські аспекти)» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського (2015–2020 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол засідання № 5 від 23.12.2019 р.).

**Об'єкт дослідження** – ФК як репрезентант англійської клавірної музики другої половини ХVІ – початку ХVІІ ст.

**Предмет дослідження** – жанрово-стильові особливості англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

**Аналітичним матеріалом дослідження** є 297 творів англійських вірджиналістів із ФК, а також історичні наративні джерела (англійські, італійські та іспанські музичні трактати, передмови до нотних збірок XVI – XVII ст.).

**Мета дослідження** – сформувані цілісне уявлення про жанрово-стильову специфіку англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. на матеріалі ФК.

**Завдання дослідження:**

- висвітлити історію створення ФК та її редакцій, здійснених наприкінці XIX – XX ст.;
- представити ФК у контексті англійської музичної культури другої половини XVI – початку XVII ст.;
- проаналізувати англійські та континентальні музичні трактати, передмови до нотних збірок другої половини XVI – початку XVII ст. з метою визначення особливостей тогочасної англійської клавірної практики;
- охарактеризувати клавірні інструменти, що використовувались в англійській музичній практиці елизаветинської епохи;
- окреслити специфіку жанрової класифікації творів англійських вірджиналістів;
- дослідити репертуар ФК у контексті змісту англійських та континентальних нотних збірок другої половини XVI – початку XVII ст.;
- проаналізувати доробок композиторів ФК з метою виокремлення рис їх індивідуальних стилів;
- визначити характерні риси стилю англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., спираючись на наративні історичні джерела та сучасні підходи до вивчення музичного стилю.

**Методи дослідження**, застосовані у дисертації, відповідають мистецтвознавчому системному підходу, що поєднує аналітичний, культурологічний, компаративний методи, метод реконструкції та музикознавчий аналіз. *Аналі-*

*тичний* метод використовувався при вивченні культурологічної та музикознавчої літератури за темою роботи, а також текстів англійських та континентальних музичних трактатів та передмов до нотних видань другої половини XVI – першої половини XVII ст., для вивчення особливостей клавішних інструментів XVI – початку XVII ст. *Культурологічний* метод був застосований для встановлення взаємозв'язків між різноманітними явищами англійського культурного простору другої половини XVI – початку XVII ст. *Компаративний* метод використовувався для порівняння творів англійських композиторів ФК між собою, а також для виявлення спільних та відмінних рис між клавірними творами композиторів Англії, Іспанії та Італії другої половини XVI – початку XVII ст. *Метод реконструкції* залучався для відновлення системи виконавських особливостей, описаних у тогочасних музичних трактатах з метою їх подальшого практичного використання. *Музикознавчий аналіз* застосовувався з метою всебічного дослідження творів ФК.

Роботи, що є **теоретичною базою дисертації**, можна розділити за двома напрямками.

1) Музикознавчі історичні та теоретичні праці, в яких:

– досліджуються проблеми стилю і жанру в музиці (М. Михайлов [58], Є. Назайкінський [61], С. Тишко [72], Р. Паскаль [173], С. Соколов [71], Л. Кірілліна [38; 39; 40] та ін.);

– вивчається вокальна та інструментальна музика XVI – XVII ст. (А. Сілбігер [153], П. Дірксен [187; 188], С. Шабалтіна [95], О. Бурундуковська [11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19], Д. Голдобін [24; 25], А. Бонд [110], А. Травчинська [196], А. Хірабаяші [146], М. Кролл [188], П. Айртон [102; 103; 104], Д. Мороней [166; 167], П. Хілліард [192; 193] та ін.);

– розглядається специфіка аналізу творів різних періодів, у т. ч. XVI – XVII ст. (В. Холопова [86; 87; 88; 89], М. Скребкова-Філатова [68], Ю. Холопов [84; 85], Ю. Євдокимова [31; 32; 33], Й. Хомінський [90],

М. Чорна [93; 94], Т. Кюрегян [51], М. Етінгер [99], Д. Голдобін [24; 25] та ін.);

– аналізуються наративні джерела епохи з коментуванням їх змісту (О. Бурундуковська [11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19], К. Кофанова [47; 48], В. Д. Вільун [198], В. Фролкін [82; 83], С. Шабалтіна [95], М. Сапонов [66] та ін.).

2) Роботи з історії мистецтва та культурології, присвячені:

– дослідженню історії англійського мистецтва (В. Шестаков [59; 98], С. Банфілд [106] та ін.);

– вивченню художньо-естетичних особливостей елизаветинської епохи (Е. Бартон [7], В. Чеппелл [122; 123], К. Монсон [165], Т. Вороніна [22] та ін.).

**Наукова новизна роботи** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві:

– ФК стала предметом цілісного аналізу;

– репертуар ФК представлено у контексті англійської музичної культури другої половини XVI – початку XVII ст.;

– для вивчення жанрово-стильових особливостей англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. залучено тогочасні наративні джерела.

Також у дисертації були розширені та деталізовані наявні уявлення щодо індивідуальних композиторських манер англійських вірджиналістів, сформульовані у роботах А. Брауна [153], А. Хірабаяші [146], А. Травчинської [196], О. Бурундуковської [14; 15; 16; 17; 18; 19]; доповнені спостереження щодо фактурної специфіки англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., викладені у роботах П. Дірксена [188], П. П. Джонс [151], М. Чорної [93; 94].

**Практичне значення роботи.** Матеріали та висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії музики, історії фортепіанного мистецтва, у якості розділів спеціальних курсів («Ор-

наментика», «Клавесин (ознайомчий курс)», «Клавірна музика Ренесансу та Бароко»), у подальших розвідках щодо західноєвропейської клавірної музики XVI–XVII ст. та у практичних заняттях клавіристів (клавесиністів, органістів, піаністів).

**Апробація матеріалів дисертації** здійснювалась у формі обговорення і звітування на засіданнях кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також у виступах на конференціях: Дванадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості» (Київ, 31.03.2012); Міжнародний музичний симпозіум і практикум «Докласична та сучасна музика: нові ракурси розуміння» (Київ, 2.11.2012); Всеукраїнська науково-практична конференція «Жанрово-стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історичних змін» (Донецьк, 5.04.2013); IX всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 25.04.2013); Симпозіум і практикум «Музика минулого і сучасності» (Київ, 27.04.2014); Творча майстерня інтерпретації сучасної музики (Київ, 1.11.2014); Міжнародний музичний симпозіум і практикум «Musica Moderna: XV– XXI» (Київ, 21.04.2017); Міжнародний музичний симпозіум і практикум «Музика у XXI столітті: Antiqua+Nova» (Київ, 28.04.2018).

**Публікації.** За матеріалами роботи опубліковано п'ять статей, чотири з них – у виданнях, затверджених МОН України, одна – у фаховому виданні Тбіліської державної консерваторії ім. В. Сараджішвілі, зареєстрованому в міжнародних наукометричних базах даних.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких містить підрозділи й висновки, загальних висновків та додатків. Список використаних джерел складається з 200 найменувань, з них 99 англійською та 1 польською мовами. Загальний обсяг дисертації становить 330 сторінок, з них 204 сторінки основного тексту, 86 сторінок додатків.

## РОЗДІЛ 1

### АНГЛІЙСЬКА КЛАВІРНА МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ КОНЦЕПЦІЙ СТИЛЮ ТА ІСТОРИЧНИХ НАРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ

#### 1.1. Категорія стилю у контексті актуальних проблем дослідження

У сучасному музикознавстві слово *стиль* використовується у десятках контекстів: «історичний стиль», «національний стиль», «індивідуальний (або авторський) стиль», «стиль епохи», «стиль жанру», «виконавський стиль», «стиль викладення музичного матеріалу», «стиль окремого твору», «гомофонно-гармонічний стиль», «строгий стиль» та ін.

Стиль розглядається з різних позицій, що стосуються різних компонентів даного явища – історико-хронологічних, технологічних, естетико-філософських тощо. Так, при зверненні до «імпровізаційних стилів» у старовинній музиці [102; 103; 104], мова може йти як про загальні позиції, так і про більш вузькі, конкретні. Сучасний британський клавірист Патрік Айртон (Patrick Ayrton) виділив два основних імпровізаційних стилі в музиці XVI – XVII ст., італійський і французький, та визначив їх конкретні ознаки: певні мелодичні, метро-ритмічні, фактурні, гармонічні звороти [Докладніше див. 103; 104].

Визначення стилю залежить від обраного дослідником ракурсу, а також скеровується актуальними завданнями роботи. Через це до огляду наявних концепцій стилю залучаються ті, які дозволяють сформувати необхідне методологічне підґрунтя для подальших аналітичних розвідок. Мета цього розділу – дослідити сучасні концепції стилю в музиці та визначити, яким чином вони співвідносяться з уявленнями про музику, сформованими в історичних наративних джерелах. Для цього необхідно з'ясувати, на яких рівнях вивчають стиль в музиці, які компоненти стилю виокремлюють; визначити, чи впливають національні специфічні риси на стиль музики



певної країни і яким чином; встановити, яку роль у формуванні та виявленні стилю відіграє жанр.

**Л. Мазель** у роботі «Будова музичних творів» визначає стиль наступним чином: «Музичний стиль – це виникаюча на певному соціально-історичному ґрунті та пов’язана з певним світоглядом система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів та засобів їх втілення» [53, с. 18].

**С. Тишко** розуміє стиль як систему диференційованих якостей певного явища: «Стиль в музиці – це система сталих ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і т.п.), перехід їх смислових приміт в конкретні системи музично-виразових засобів» [72, с. 5]. Тож, обидва дослідники вважають, що світоглядні настанови відбиваються, зокрема, в музиці на різних рівнях – від загального до конкретного (засобів музичної виразності), отже широкий світоглядний контекст епохи та її конкретні художні прояви являють собою єдину систему<sup>2</sup>.

Музику XVI ст. традиційно відносять до Ренесансу, а XVII ст. – до Бароко [10; 11; 67; 159; 172]. Звичайно, процес переходу відбувався поступово, що особливо помітно при порівнянні італійської та англійської клавірних шкіл кінця XVI – початку XVII століть. В італійській музиці естетика змінюється, з’являється барокова ідея афектів. Музика мала передавати всі емоційні нюанси тексту (навіть уявного, як, наприклад, в інструментальних п’єсах). З’являється новий клавірний жанр – токато – вільний, експресивний твір, з великою кількістю різких дисонансів, секундових звукосполучень, з контрастними перемінами настрою, що обумовлюють змінення темпів у розділах, а також ритму, записаного у нотному тексті. Тобто, перехід до іншої естетики

---

<sup>2</sup> Стосовно зв’язку світоглядно-художніх ідей з наявністю стилю у мистецтві О. М. Соколов зазначає, що «де немає художнього закону або закономірності – немає і стилю у власному розумінні цього слова» [71, с. 34]. Така закономірність передбачає взаємообумовленість визначених (конкретних) якостей, властивостей, які пов’язані між собою так, що наявність одних неодмінно спричиняє використання інших.

спричиняє суттєві зміни на рівні музичної мови, для вираження нових ідей випрацьовуються відповідні їм конкретні засоби виразності.

Безумовно, англійські композитори були знайомі з творчістю своїх італійських колег, але переміна естетики в італійській музиці не справила на них значного впливу [13, с. 10; 110]. Англійські композитори, як і їх попередники, використовували у клавірних творах техніку димінування (фігурування) [докладніше про це див. 14; 15; 16; 17; 18; 19; 36; 93; 153].

Вони суттєво розвинули її, випрацювавши велику кількість суто клавірних типів викладу матеріалу та сформувавши в своїй творчості той тип варіювання, який тепер називають «фігураційно-орнаментальним» [89, с. 123]. Відома російська клавіристка та дослідниця Олена Бурундуковська відмічає: «Контраст між окремими варіаціями у англійців досягається, у першу чергу, за допомогою фактурних переключень. Але ці переключення в переважній більшості випадків не призводять до зміни емоційного змісту твору, тому можна сказати, що творчість англійських клавіристів (або як їх частіше називають – вірджиналістів) також залишалася в руслі ренесансних традицій» [13, с. 10–11]. Отже, допоки естетика Ренесансу зберігалася в англійському мистецтві, музичні засоби її втілення розвивались і змінювались поступово, різких і кардинальних змін не відбувалося. Це є вірним не тільки відносно техніки димінування, а й стосується всього комплексу музично-виразових засобів, використовуваних у творах англійських вірджиналістів.

Наявність системності у взаємовідносинах характерних властивостей, особливих якостей (елементів) стилю підкреслює **О. Соколов** у роботі «Теорія стилю» (1968) [71]. Дослідник відзначає, що лише тоді, «коли співвідношення елементів художнього цілого досягає такого ступеня єдності, відповідності, внутрішньої необхідності, взаємообумовленості, що можна говорити про художню систему, коли стають необхідними самі ці елементи і є недопустимими інші – перед нами стиль» [71, с. 34]. Творчість англійських вірджиналістів виразно демонструє подібний підхід щодо розуміння стилю.

Одна з фундаментальних робіт, присвячена цілісному аналізу категорії стилю в мистецтві – «Стиль у музиці» **М. Михайлова** – пропонує три ключових параметри, які дослідник вважає актуальними для визначення стилю у його різних вимірах. М. Михайлов називає ці параметри універсальними, такими, що уможливають аналіз стилю на будь-якому рівні його прояву. Зазначаючи, що «розуміння стилю в мистецтві, як сукупності особливостей, що відрізняють одні художні явища від інших, остаточно стверджується, починаючи з епохи Відродження»<sup>3</sup> [58, с. 8], дослідник виокремлює наступні параметри стилю. Перший із них пов'язаний із співвідношенням «поняття стилю з філософськими та естетичними категоріями змісту та форми» [58, с. 45]. Другий передбачає встановлення рівня взаємодії між стилем, художнім методом і жанром [58, с. 45]. Тут важливим є з'ясування принципів розмежування цих явищ. Третім параметром (моментом, за висловом М. Михайлова) є «диференціація стилю по різних рівнях, яка зводиться до розглядання поняття стилю під кутом зору діалектичної взаємодії категорій загального, особливого та одиничного» [58, с. 45–46]. Таким чином, М. Михайлов описує принцип формування (а отже і виявлення) стилю в музиці. Така концепція актуалізується і в площині даного дослідження.

Техніка димінування на загальному рівні – один з основних в епоху Відродження способів розвитку музичної тканини, імпровізаційного прикрашання твору. Димінуції (фігурації) використовували в своїх творах англійські, італійські, іспанські композитори XVI – першої половини XVII ст. На особливому рівні, тобто такому, що властивий саме англійським вірджиналістам, стає очевидним, що англійці виписували димінуції (фігурації) набагато частіше та докладніше, і розмаїття фактурних формул їхніх клавірних творів величезне. На одиничному рівні стиль проявлятиметься в тому, що кожен з англійських вірджиналістів надавав перевагу певним типам фігурацій, отже мав

---

<sup>3</sup> Він також наводить близьке за змістом визначення Б. Асаф'єва, яке міститься у «Путівнику по концертах» (1919): «Стиль – це властивість (характер) або основні риси, за якими можна відрізнити твори одного композитора від іншого, або твори одного історичного періоду від іншого» [58, с. 29].

свою особливу, яскраво виражену авторську манеру димінування, свій індивідуальний стиль.

Особливий та одиничний стильові рівні можна спостерігати і на прикладі жанру фантазії в творчості англійських вірджиналістів. На особливому рівні дослідження цього жанру в клавірній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. з'ясовується, що англійська клавірна фантазія складається з декількох розділів, кожен з яких має свою тему. На одиничному рівні стилю прослідковуються індивідуальні, характерні для кожного композитора особливості побудови форми твору. Так, у фантазіях В. Бьорда (William Byrd) переважає імітаційно-поліфонічний виклад, теми розділів можуть бути спорідненими між собою. Дж. Фарнебі (Giles Farnaby) мав інший принцип. Перший розділ його фантазій завжди імітаційно-поліфонічний. Починаючи з другого розділу, імітаційний виклад поступово зникає, розділи стають все більш віртуозними, тривалості зменшуються, фігурації стають щільнішими. Завершує Дж. Фарнебі свої фантазії віртуозною каденцією.

М. Михайлов, як і С. Тишко, виокремлює особливий стильовий вимір – «національний стиль». Дослідник вважає, що «національний стиль» може бути найбільш крупним стильовим рівнем, і тоді, «від індивідуального стильового рівня, через поняття стилю напряду» [58, с. 183] ми доходимо до «поняття історичного або епохального стилю і, далі, національного стилю» [58, с. 183]. Тут мова йде про виокремлення сталих рис, що притаманні національній музичній традиції впродовж століть, про узагальнюючу функцію національного стилю. У такому розумінні на прояви національного стилю в англійській музиці вказують Ю. Євдокимова [36] та А. Сілбігер (Alexander Silbiger) [153]. Ю. Євдокимова підкреслює, що подібна різниця між англійською та континентальною музикою намітилась вже у XIII ст.: «Пам'ятки національно специфічного багатоголосся створюються в Англії наприкінці XIII століття. З того часу постає проблема англійського національного стилю та його взаємодії з континентальним» [36, с. 12]. У творах англійських вірджиналістів такою узагальнюючою національною рисою в певному розумінні

можна назвати особливу панконсонантність звучання їх музики, яка проявлялась у превалюванні недосконалих консонансів над дисонансами та досконалими консонансами (детальніше мова про це буде йти у п. 1.2).

Крім узагальнюючого, національний стиль може займати «проміжне положення» [58, с. 225] серед інших стильових рівнів, та «перехрещуючись з індивідуальними та колективними, епохальними стилями» [58, с. 225], спрацьовувати як національний фактор всередині системи стилю епохи. В цій ієрархії національний стиль впливає на стиль напряму – з'являються національні варіанти стилю напряму, виникає національний варіант стилю епохи (про що також пише С. Тишко [72]). Саме про розуміння національного стилю як національного фактору можемо говорити в музиці англійських вірджиналістів. Це той випадок, коли виникає певний національний різновид в рамках загальних (спільних) для епохи в цілому процесів.

М. Михайлов також вирізняє два основних компоненти стилю – зміст і форму – стверджуючи, що стиль залежить саме від співвідношення цих складових у кожному конкретному випадку [58].

Крім того, дослідник виділяє жанр, як один з основних та показових «компонентів стилю»: «Жанр у процесі розвитку музичного мистецтва являє собою категорію все ж не стільки визначаючу, скільки таку, що визначається цим процесом. Еволюція стилю неминуче накладає відбиток на еволюцію жанрів, у багатьох випадках зовсім ліквідуючи деякі з них та висуваючи натомість інші, нові» [58, с. 80]. І в тому, як жанр змінюється від епохи до епохи, можна прослідкувати і зміну стилів. Є. Назайкінський, продовжуючи цю думку, вводить поняття «пам'ять жанру», підкреслюючи, таким чином, як в одному певному жанрі збираються всі надбання попередніх епох [61].

М. Михайлов у своїй праці «Стиль у музиці» істотно збагачує модель, запропоновану С. Скребковим у книзі «Художні принципи музичних стилів» (1973) [67].

**С. Скребков**, так само, як і Л. Мазель, пов'язує наявність стилю в музиці з художньо-естетичними ідеями певної епохи: «Логічний підхід до музики примушує нас бачити в музичному творі втілення ідейно-художнього задуму композитора» [67, с. 13]. С. Скребков відмічає, що стиль можна розглядати на одному окремому творі. І одразу ж перелічує три елементи музичного стилю<sup>4</sup>, до яких він відносить музичний тематизм (всі музичні теми твору), засоби музичної мови (фактура, гармонія) та форму твору [67, с. 13, с. 20]. Подібний більш розширений список елементів стилю наводить і Р. Паскаль (Robert Pascall) у статті «Стиль» в словнику Грова [173].

Особливість дослідження С. Скребкова полягає в тому, що він розглядає історію змінення стилів у мистецтві і зміни одного стилю іншим як еволюцію, вбачаючи у цьому процесі прогрес, розвиток, спрямований на покращення [67, с. 13]. Такий погляд сьогодні видається анахронічним. Хоча він цілком зрозумілий, адже є результатом певного історико-культурного періоду, коли кожен процес неодмінно розглядався як прогрес, рух від недосконалості до досконалості, або як регрес, деградація. Крім того, в роки, коли створювалася ця теорія, вершинним, найбільшим досягненням музичної творчості вважалася музика епохи романтизму. Такими поглядами та настроями наповнені роботи радянських музикознавців першої половини ХХ ст. [3; 61; 67; 71]. Зазначимо, що С. Скребков та М. Михайлов у своїх дослідженнях також більше уваги приділяють саме музиці романтичній (XIX – початок ХХ ст.). Трохи менше місця займають приклади з творів епохи Бароко, а ось добарокова музика отримує лише короткі коментарі.

Прагнучи прагматичного підходу до стилю, **Р. Паскаль** у словнику Грова визначає його як «метод дискурсу, спосіб вираження; більш конкретно – спосіб, яким втілено твір мистецтва» [173]. Тобто, він говорить про важливість індивідуального виміру у формуванні стилю як явища. І в цьому його позиція близька до позиції Є. Назайкінського [61], про що мова йтиме трохи нижче.

---

<sup>4</sup> С. Скребков називає елементи стилю «сторонами музичного твору» [67, с. 20].

Р. Паскаль називає елементами стилю форму, фактуру, гармонію, мелодію, ритм та етос (*ethos* – *гр.* характер, превалююча риса, дух). Ще раз відмітимо, що це певним чином співпадає з деякими ідеями С. Скребкова [67, с. 13]. Під етосом Р. Паскаль розуміє сукупність національних та соціально-історичних особливостей країни, що впливають на стиль музики цієї країни [173]. Дослідник відмічає, що це стосується кожної художньо-естетичної епохи окремо. Тобто, етос об'єднує в собі характерні риси (національні особливості), які впливають на формування національного варіанту стилю епохи. У такому розумінні термін «етос» буде використовуватись у даній роботі.

Для кожної епохи Р. Паскаль виділяє один ведучий, найбільш показовий елемент стилю. Наприклад, для Відродження він називає таким елементом фактуру, для Романтизму – мелодію та гармонію. Окремо Р. Паскаль виділяє національні різновиди стилю і відмічає, що національний стиль «проявляється в характерному використанні цих елементів [елементів стилю – *Л.Т.*], яке обумовлене історичними, соціальними та географічними факторами, виконавськими ресурсами та традиціями» [173]. Іншими словами, у тому, як використовуються загальні для епохи виразові засоби композиторами певної країни, і знаходить свій прояв національний стиль. Отже, в тому, наскільки характерно англійські вірджиналісти використовували техніку димінущій у своїх творах, наскільки індивідуально кожен із них підходив до побудови форми твору, і проявляється англійська манера, або англійський національний різновид стилю епохи<sup>5</sup>.

**Є. Назайкінський** у книзі «Стиль та жанр у музиці» (2003) [61] визначає музичний стиль як «властивість, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того чи тих, хто її створює або відтворює» [61, с. 17]. Він підкреслює емпіричний характер музичного стилю та виокремлює особистість як

---

<sup>5</sup> Такий погляд на національний стиль близький до одного з двох різновидів, наведених М. Михайловим – до того, де дослідник описує національний стиль як національний фактор з «проміжним положенням» [58, с. 225].

основу для його формування та виявлення<sup>6</sup>. Як і Р. Паскаль, Є. Назайкінський вважає, що головною складовою музичного стилю є особистісне, індивідуальне. Він всебічно підкреслює головуючу роль, яку індивідуальність (в її широкому розумінні) відіграє в музичній стильовій системі: «Особистість, що знаходить свій прояв у музичних звуках – ось що таке стиль у музиці» [61, с. 18]. Важливо, що Є. Назайкінський також виділяє різні рівні «індивідуального» для кожного з існуючих музичних стилів.

Про «індивідуальність» у музичному стилі писали і М. Михайлов, і С. Скребков, і С. Тишко, маючи на увазі індивідуальність композитора, а отже – індивідуальний композиторський стиль. Є. Назайкінський розширює поняття індивідуального, включає сюди не тільки композитора, а й виконавця, і навіть слухача: «Стиль у музиці, як і в інших видах мистецтва, є проявом характеру творчої особистості, яка створює музику або інтерпретує її»<sup>7</sup> [61, с. 36]. Тобто, на думку дослідника, у формуванні музичного стилю індивідуальні особливості в їх широкому розумінні (суб'єктивне) відіграють основну, а іноді й вирішальну роль [61]. Продовжуючи думку, Є. Назайкінський вказує, що конкретне втілення індивідуального залежить від того, про який стиль іде мова. Так, екстраполюючи свої ідеї на музику Відродження, дослідник вказує, що особистісне в цей період проявляється через «типову особистість» – збірний образ, який має всі риси, характерні для людей, особистостей того часу [61, с. 62–65]. Узагальнюючи, можна сказати, що історію стилів дослідник розглядає як історію змінення «індивідуального» від епохи до епохи: від анонімної індивідуальності в Середньовіччі через «типову особистість» епохи Відродження до найіндивідуальніших проявів у творах композиторів-романтиків [61].

<sup>6</sup> Л. Ковнацька у монографії «Бенджамін Бріттен» називає музичний стиль сферою, «в середині якої володарює невловиме для аналізу та яскраво відчутне ціле» [42, с. 15]. Залучення емпіричної складової музичного стилю певним чином відповідає переконанням музикантів XVI – XVII ст., які в трактатах постійно згадували «добрий смак виконавця» та «чутливий слух слухачів» [82; 83].

<sup>7</sup> Опосередкованими паралелями знову можуть стати звернення композиторів XVI – XVIII ст. до «смаку» виконавців та «чутливих вух» слухачів (докладніше в трактатах Т. С. Марії, Х. Бермудо, Ф. Куперена та ін.) [50; 82; 83].



Разом з тим, Є. Назайкінський не відкидає визначень, в яких стиль розуміють «не як авторське виявлення, а як атрибут історичної епохи, соціальної, національної або будь-якої іншої регіональної спільності» [61, с. 19]. У такому випадку мова йде про композиторську школу і про певні сталі засоби, що використовуються представниками цієї школи. Це стає можливим завдяки сталому набору ознак, що закріплені за тим або іншим стилем<sup>8</sup>. Подібних позицій дотримуються М. Михайлов та Р. Паскаль, роботи яких розглянуті вище.

Є. Назайкінський перелічує наступні складові теорії стилю: «зазначення єдиного генезису; вимога музичної, тобто вловимої безпосередньо слухом, його вираженості; залучення в цей процес усієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему» [61, с. 20]. На його думку, це саме ті риси, які необхідні для виникнення та існування стилю. Він підкреслює, що аби віднести твори до одного й того самого стилю, вони мають звучати схожим чином та мати спільне походження (генезис). І ці два покажчика мають бути взаємопов'язані. У цьому дослідник продовжує думки О. Соколова про стиль та безстильність [71]. Дійсно, прослухавши в одному концерті англійські вірджинальні варіації та італійську токату, одразу чуємо, що ці твори належать до різних естетик, різних стилів. Адже завдяки відмінностям між музичними мовами англійських та італійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст., звучання їх творів також різне. Саме це має на увазі Є. Назайкінський, вказуючи, що «вимога музичної, тобто вловимої безпосередньо слухом» [61, с. 20] різниці між творами є важливою для виявлення стилю в музиці. Звичайно, визначення різниці між творами таким способом може бути початковим етапом у дослідженні музичного стилю. Адже тільки докладно проаналізувавши почуті відмінності, зрозумівши, який між ними існує взаємозв'язок, можна сказати, що ж саме відрізняє твори анг-

---

<sup>8</sup> Саме так розуміє стиль Л. Кірілліна, досліджуючи у своїй фундаментальній книзі «Класичний стиль у музиці» стиль класичного періоду і те, як він проявився у творчості Л. Бетховена [38].

лійських та італійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. та відносить їх до того чи іншого стилю.

При визначенні стильових відмінностей важливу роль відіграють складові стилю. Р. Паскаль та С. Скребков називають їх елементами, Є. Назайкінський визначає їх як стильові ознаки. Він підкреслює, що «серед різних засобів та елементів музики найбільш придатними в якості стильових ознак виявляються ті, які найбільшою мірою пов'язані з характеристичною стороною звучання. Це насамперед фактура, ритм і мелодико-тематична організація» [61, с. 28]. Як і Р. Паскаль, він виділяє особливі стильові ознаки для кожної епохи, і продовжуючи свою думку, відмічає, що «кладові та гармонічні засоби починають ставати характерними для стилю вже в музиці композиторів-романтиків» [61, с. 28], маючи на увазі особливості гармонічної мови в романтичній музиці.

Нагадаймо, що М. Михайлов виокремлює кілька рівнів вивчення стилю: загальний, особливий і одиничний. На особливому рівні розглядання стилю проявляються національні відмінності між музикою різних країн. Вивчаючи національні особливості стилю англійської музики, дослідники С. Банфілд (Stephen Banfield) та А. Сілбігер виокремлюють специфічні англійські стильові риси, «англійськість» («Englishness») у мистецтві загалом та в музиці зокрема. Вони зауважують, що фундаментом «національного англійського духа» та основним джерелом «англійськості» стали саме елізаветинські часи, тобто друга половина XVI – початок XVII ст. [54; 55; 56; 69; 150; 153; 165; 199]. На цей період, відомий як «золота доба» англійського мистецтва, припадає і розквіт школи англійських вірджиналістів [54; 55; 56; 69; 98; 153; 179]. Підкреслимо, що твори, які увійшли до ФК, були написані саме в другій половині XVI – на початку XVII ст., збірка також була зібрана та записана у цей період.

Які ж саме риси дослідники виділяють, як яскраві показники «англійськості»?

Мистецтвознавець В. Шестаков у книзі «Англійське мистецтво та національний характер» (1999) [98] виокремлює наявність давніх, міцних та тривалих традицій як одну з найхарактерніших національних рис англійського мистецтва. Він відмічає, що нові естетичні ідеї входять в англійське мистецтво повільно, консерватизм англійської нації став таким само її невід'ємним символом, як і «five-o'clock-tea» [98, с. 8]. Для творчості англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. це також справедливо. У своїх клавірних п'єсах вони використовували засоби, що були традиційними та звичними для них. Наприклад, характерне голосоведіння в англійських вокальних творах XV ст., коли основна мелодія змінює своє місцеположення у кожному з куплетів, притаманне і англійським клавірним творам XVI ст. (докладніше про це йтиметься у п. 1.2) [36]. Ідеї нової естетики бароко, яку розробляли італійські композитори другої половини XVI – першої половини XVII с., залишаються поза межами уваги англійських вірджиналістів.

Певним феноменом у збереженні традиційного та звичного можна назвати інструментальний жанр *In Nomine*, який виник та набув популярності саме в елизаветинську добу<sup>9</sup>. Жанр отримав свою назву від однойменної IV-ї частини меси «Gloria Tibi Trinitas» англійського композитора XV ст. Д. Тавернера (John Taverner, 1490–1545). У цій частині мелодія католицького хоралу «Gloria Tibi Trinitas» проводиться в повному вигляді, без змін або скорочень. Саме цей хорал англійські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. використовували у своїх клавірних та консортних *In Nomine* в якості *cantus firmus*. Нагадаймо, що саме за часів правління Єлизавети I Англія остаточно змінила католицьку релігію на англіканську. Дослідники Д. Стіл (John Steele) та А. Браун (Alan Brown) припускають, що звертаючись до цього католицького хоралу, англійські композитори таким чином зберігали його [132; 153]. З іншого боку, таку прихильність до хоралу «Gloria

<sup>9</sup> Вже наприкінці XVII ст. цей жанр не був таким розповсюдженим. Показово, що Г. Перселл (Henry Purcell, 1659-1695) писав *In Nomine* саме як дань пам'яті англійським композиторам-елизаветинцям. Д. Стіл (John Steele) вважає, що композитор таким чином намагався зберегти втрачену «суто англійську національну традицію» [132].

Tibi Trinitas» можна пояснити спадкоємністю, звичкою дотримуватись традицій, використовувати скоріше традиційне, звичне, ніж нове. Адже англійські композитори XVI ст. використовували той самий хорал, що і англійські композитори XV ст.

На думку В. Шестакова, в англійському мистецтві консерватизм та дотримання традицій породжують варіативність, багато змін у деталях, нюансах при збереженні незмінним загального цілого [98, с. 15]. Саме схильність до варіювання та фіксації всіх змін (варіацій) згодом почали вважати суто англійською рисою. Так, А. Дюрр (Alfred Dürr) у передмові до «Англійських сюїт» Й. С. Баха [105] наводить версію походження їх назви, яку висунув Г. Ульріх (Homer Ulrich). На думку останнього, «англійскість» сюїт проявляється в детальному виписуванні прикрашених версій (варіацій) деяких танців. Прикрашених повторів Й. С. Бах не виписував ані у французьких сюїтах, ані у партитах [105, с. V]. Саме виписування повторів (варіацій) А. Дюрр називає англійською характерною рисою, і відмічає, що вона з'явилась і закріпилась в англійській клавірній музиці саме в другій половині XVI – на початку XVII ст. [105]. Згадаймо, що твори англійських вірджиналістів відрізняються від творів їх континентальних сучасників саме детально виписаними повтореннями та використанням варіацій, як найбільш типового способу організації форми твору (незалежно від жанру).

Варіативні зміни при збереженні цілого В. Шестаков називає «різноманітністю та різноманітністю в однорідному цілому» [98, с. 15], що спостерігається і в англійській клавірній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. У загальноновживаній усіма англійськими вірджиналістами техніці фігурування (однорідне ціле) простежуються індивідуальні риси кожного з них (різноманітність та різноманітність).

В. Шестаков виокремлює вірність традиціям як одну з найхарактерніших особливостей англійського мистецтва. І як наслідок – схильність до колекціонування, систематизації та збереження надбань попередніх епох [98, с. 8]. Саме збереження, систематизація доробку

англійських вірджиналістів стояли на меті копіїста ФК, про що докладніше мова йтиме у другому розділі роботи.

На вірності традиціям, нешвидкому темпі їх змінення, як на специфічно англійських рисах у мистецтві, наголошує й британська дослідниця А. Бонд (Anne Bond) у книзі «Путівник по клавесину» («Guide to the Harpsichord», 1997). Англійському стилю вона присвячує окрему главу («The English Style» [110, с. 124–133]), де підкреслює, що «в Англії речі змінювались повільно, і стиль вірджиналістів зберігався доволі довго у XVII ст., аж до часів Англійської республіки (1649–1660). [...] У сільському Ворчестерширі (Worcestershire) ультраконсервативний Томас Томкінс продовжував писати в стилі вірджиналістів до кінця 1650-х років» [110, с. 128]. Тобто, стиль англійських вірджиналістів виникав поступово, формувався та розвивався у творчості композиторів кількох поколінь і продовжував існувати також доволі тривалий час.

Британський музикознавець С. Банфілд у статті «Англія» («England») окремий параграф називає «Англійськість у музиці» («Englishness in music» [106]. На противагу В. Шестакову та А. Бонд, він зазначає, що не існує якихось загальних рис-маркерів англійського національного музичного стилю, що зберігалися б протягом усієї історії англійської музики. Він стверджує, що специфічність англійського музичного мистецтва полягає в існуванні певних конкретних рис, повторюваних протягом лише декількох століть, у декількох епохах. Для кожного такого періоду він виділяє свої риси-маркери «англійськості». Так, характерною рисою вокальної музики елизаветинської епохи він називає культивування англійської мови і пов'язаних з цим англомовних пісенних жанрів керол та антемів<sup>10</sup>. Мелодії керол (різдвяних пісень) були дуже популярними за часів Єлизавети I і постійно звучали при дворі. Англійські вірджиналісти часто використовували

---

<sup>10</sup> Згадаймо, що через реформу церкви в Англії в другій половині XVI ст. видавали збірники церковних хоралів, антемів з англійським текстом. Тож всі охочі могли співати їх будь-де [7; 30; 179].

їх в якості тем для варіацій. Такі твори містяться й у ФК, через що у ХІХ ст. збірник став цінним джерелом англійських народних та популярних мелодій для збирачів фольклору [122; 123]. Треба відмітити, що творчість англійських вірджиналістів пов'язана з фольклором не лише використанням народних мелодій (серед яких є й керол), фольклорні впливи проявляються в ній і через особливості голосоведіння, гармонії [14; 15; 16; 17; 18; 19; 153].

С. Банфілд вважає, що прояв національного характеру в англійському мистецтві різних епох, «англійськість», полягає у толерантності, з якою англійці дозволяють кожній сфері мистецтва розвиватися своїм шляхом, не підкорюючи все мистецтво одній ідеї, а дозволяючи «кожній із них зайняти своє місце» [106]. Певним прикладом такої толерантності може бути музичне життя елизаветинського Лондона, в якому спокійно співіснували англіканські меси, написані композиторами-католиками (духовні твори В. Бьорда) і твори з використанням католицьких хоралів, написані композиторами-англіканцями (наприклад, *In Nomine* Д. Булла).

Дослідники зазначають, що стиль у музиці – це динамічна система, елементи якої по-різному взаємодіють між собою [58; 67; 71; 72; 173]. Компонентами, з яких формується стиль, і через які він проявляється, дослідники називають мелодію, гармонію, ритм, фактуру та форму. Окремо музикознавці говорять про «національне», як важливу складову музичного стилю. М. Михайлов, Є. Назайкінський та С. Тишко виокремлюють «національний стиль», як категорію [58; 61; 72], Р. Паскаль одним з елементів стилю називає етос, в якому об'єднуються характерні національні риси музичного мистецтва певної країни [173].

Щоб дослідити та виявити стиль у музиці, необхідно дослідити елементи стилю. Їх можна розглядати на трьох рівнях: загальному, особливому та одиничному. Загальний рівень визначає епоху, в рамках якої досліджується компонент. На особливому рівні досліджується те, як певний компонент стилю використовується в конкретній музичній традиції певної країни. Саме тут і проявляється етос, національний фактор, національний

різновид стилю епохи. На одиничному рівні досліджується використання певного компонента конкретним автором, тобто виявляється індивідуальний стиль, композиторська манера, «особистісне» [61]. Для даного дослідження найбільш актуальними стануть особливий та одиничний рівні.

Всі дослідники вказують на зв'язок музичного стилю з естетикою епохи, коли досліджувана музика була створена [58; 61; 72]. Саме від художньої естетики залежить, в яку ієрархію вибудуються елементи стилю, який із них буде основним показником, а який допоміжним. Для кожного з глобальних історичних періодів дослідники виокремлюють свій основний компонент-показник, тобто такий, через який стиль проявляється і розпізнається найбільше; Р. Паскаль вказує, що у XVI ст. (в епоху Відродження) це фактура [173].

## **1.2. Поняття манери, смаку та стилю в англійських та континентальних трактатах другої половини XVI – першої половини XVII століть**

У книзі «Музика мовою звуків» один із піонерів історично інформованого виконавства Н. Арнонкур (Nikolaus Harnoncourt) підкреслює, що «музика, як і усі види мистецтва, тісно пов'язана зі своїм часом; вона є живим вираженням виключно своєї епохи і є до кінця зрозумілою лише своїм сучасникам» [1, с. 9]. Сучасним музикантам необхідні спеціальні історичні знання, щоб глибше проаналізувати твори композиторів минулих століть, а також виконати їх стилістично вірно. Традиція виконання музики XVI – XVII ст. перервалася, і сучасний музикант не завжди може вірно зрозуміти та інтерпретувати ті знаки, що залишили в нотному тексті композитори. Як слушно зауважує Н. Арнонкур, «разом зі стилістичною еволюцією в музиці, розвитком мислення композиторів та виконавців змінювалося також і значення різноманітних знаків нотного письма» [1, с. 20].

Щоб повніше та глибше зрозуміти музику композиторів XVI – XVII ст., сучасним музикантам потрібні додаткові джерела інформації – різноманітні

трактати, передмови, коментарі, написані тогочасними авторами. У трактатах та передмовах описуються певні виконавські прийоми та засоби, що суттєво впливають на звучання твору. Окрім цього, композитори часто висловлюють свою думку щодо загальних уявлень про прекрасне у мистецтві. Отже, у наративних джерелах міститься інформація, яка допоможе детальніше вивчити художньо-естетичний смак того часу, вірно зрозуміти та інтерпретувати ідеї, закладені композитором. Таким чином, розкривається «емпірична складова» стилю, на якій наголошують дослідники [53; 58; 61; 72]. Враховуючи те, що в різних країнах у різні епохи існували відмінності між виконавськими традиціями, можна сказати, що описані в трактатах прийоми «пов'язані з характеристичною стороною звучання» [61, с. 28], отже, є ознаками та проявами стилю в музиці XVI – XVII ст.

Опис виконавських традицій елизаветинської доби спробуємо знайти в англійських та континентальних словесних джерелах другої половини XVI – першої половини XVII ст. Чи існувала характерна англійська манера прикрашання творів? Чи існували суто англійські жанрові особливості, або характерні риси фактури в клавірних творах? Як англійські композитори коментували виконання своїх творів, які давали вказівки щодо вибору темпу, аплікатури, штрихів? Чи існували характерні англійські виконавські прийоми? Чи є щось спільне між англійською клавірною традицією XVI – XVII ст. і континентальною?

Вимоги щодо належного виконання своїх творів композитори ренесансово-барокової доби записували в передмовах до нотних збірок та у трактатах. У них вони детально викладали аплікатурні принципи, особливості туше, ритмічної свободи, описували посадку за інструментом, положення руки тощо. Поняття «манера», «добрий смак», що зустрічаються в роботах того часу, тісно пов'язані з виконавством, із практикою. Кожній країні Західної Європи другої половини XVI – початку XVII ст. притаманні свої особливі «манери» виконання творів, своя жанрова специфіка, які часто відповідали «доброму смаку» та естетичним вподобанням монарха. Деякі музичні традиції були



близькі одна одній, мали спільні риси, інші були діаметрально протилежними.

Розглянемо поняття «манера», «смак», «стиль», як вони зустрічаються у джерелах другої половини XVI – першої половини XVII ст. з метою аналізу закономірностей їх уживання. Ми не ставимо на меті дослідити абсолютно всі трактати ренесансово-барокової доби, що дійшли до наших часів. З огляду на те, що досліджуємо клавірну музику, переважно будемо звертатись до клавірних трактатів та передмов.

Англійських словесних робіт XVI – початку XVII ст., що стосувалися б виконавства на клавішних інструментах або не було взагалі, або вони не збереглися. Тому, серед англійських джерел подібного типу будемо звертатись до таких, що в цілому описують музичну практику в різних її проявах. Зокрема, трактат відомого англійського лютніста XVI ст. Д. Доуленда «Важливі спостереження щодо лютні та гри на лютні» (John Dowland «Necessary observations belonging to the lute and lute-playing», 1610), що був опублікований його сином Р. Доулендом як передмова до збірки лютневих творів [128]. Трактат стосується вузьких специфічних питань гри на лютні: будова інструменту, довжина струн, аплікатура. Більш загальні питання, що торкалися б спільних для всіх музикантів особливостей виконання, стилів, манер, які можна використовувати у грі на інструменті, тут не піднімаються.

Єдиний музичний трактат, виданий в Англії у XVI ст. окремим виданням, не в якості передмови, – це трактат Т. Морлі (Thomas Morley, 1557/58–1602) «Просте та доступне введення у практичну музику» («A Plane and Easy Introduction to Practical Music»). Трактат було видано наприкінці століття, – у 1597 році, – і він присвячений вокальній музиці. Текст трактату доступний в повному обсязі у російськомовному перекладі Єкатерини Кофанової [48]. Корисною для даної роботи є загальна характеристика всіх інструментальних жанрів англійської музики кінця XVI ст., розміщена Т. Морлі в кінці трактату [48, с. 257–260], адже вона дає уявлення про загальні принципи побудови інструментальних (у тому числі, клавірних) фантазій, паван, гальярд. Трактат

не містить жодних вказівок щодо особливостей інструментального виконавства, таких як посадка за інструментом, специфіка туше, аплікатурні принципи, ритмічні властивості виконання, вибір темпу, особливості манери та стилю гри.

Крім початкових знань щодо читання нот, «співу з книги», Т. Морлі в трактаті дає важливі поради стосовно вокальної імпровізації на заданий наспів. Тут іде мова про різні способи «співу на хорал», що існували в англійській музичній практиці другої половини XVI – початку XVII ст. Т. Морлі, зокрема, зосереджує увагу на одному з основних, суто англійських типів «співу на хорал» – дисканті, описуючи всі значення, які мав термін у ті часи: «Назва дисканту (Descant) використовується музикантами в різних значеннях. Іноді вони застосовують його для повної багатоголосної гармонії (whole harmony of many voices), іноді – для одного з голосів або партій (voices or partes) у тому випадку, якщо в усьому наспіві не більше трьох голосів. Також так називають імпровізований спів на хорал (singing a part extempore upon a playnesong), у цьому розумінні ми зазвичай і використовуємо його. Отже, коли говорять про дискантиста, треба розуміти, що це той, хто може, імпровізуючи, співати на хорал» [48, с. 89]. Практика імпровізованого співу на хорал була розповсюдженою в Англії і мала свої національні особливості. Забігаючи наперед, зазначимо, що певні характерні риси дисканту властиві й клавірним п'єсам англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст.

Ю. Євдокимова наводить цікаве посилання на трактат «Quatuor Principalia Musicae» (1351) французького філософа, теолога та музиканта С. Тунстеда (Simon Tunstede, ?–1369), який найбільш характерною рисою англійського типу дисканту називає звичку вести верхні голоси (в нижньому – хорал) паралельними секстами [36, с. 19]. У XV ст. теоретик Гільєльмус Монахус (Guillelmus Monachus) у трактаті «De preceptis artis Musicae» (1475) виокремив велику кількість терцій та секст і як прикмету гімелю, суто англійського виду багатоголосся, і як характерну рису стилю англійської во-

кальної музики загалом [36]. Ю. Євдокимова, посилаючись на статті М. Букофцера (Manfred F. Bukofzer), відмічає, що гармонічна вертикаль англійського дисканту зберігала таку «панконсонантність» (вираз М. Букофцера) до XV – XVI ст. і була так само насичена великою кількістю недосконалих консонансів (терцій, секст), на основі яких виникали секст- та квартсекст-акорди [36, с. 17]. Панконсонантність означає превалювання консонансів над дисонансами. Особлива панконсонантність англійської вокальної музики XV – XVI ст. проявляється у частішому використанні в творах терцій та секст порівняно з континентальною музикою.

Описана панконсонантність є характерною і для англійської клавірної музики XVI – початку XVII ст. При докладному аналізі нотного матеріалу ФК з'ясовується, що практично в кожному з 297 творів збірки превалюють терції, сексти, секстакорди. Терпкі дисонанси, які використовували в цей час італійські композитори [13; 153], у творах англійських вірджиналістів не зустрічаються. Важливим є те, що панконсонантність властива творам англійських вірджиналістів різних поколінь: Т. Талліс (Thomas Tallis, 1505–1585), Д. Блітмен (John Blitheman, 1525–1591), В. Бьорд (1543–1623), Д. Мандей (John Munday, 1555–1630), Д. Булл (John Bull, 1562?–1628), Т. Морлі, Т. Томкінс (Thomas Tomkins, 1572–1656), О. Гіббонс (Orlando Gibbons, 1583–1626).

Зразком описаної панконсонантності можна назвати клавірну творчість англійського композитора-емігранта Пітера Філіпса (Peter Philips, 1560/61–1628). Практично всі його клавірні п'єси містяться у ФК, і в кожній з них він використовує паралельні терції, сексти та секстакорди навіть частіше, ніж його співвітчизники. «Павана Паггета» / «Pavana Pagget» і «Гальярда» / «Galiarda», «Пассамеццо Павана» / «Passamezzo pavana», «Гальярда Пассамеццо» / «Galiarda Passamezzo» П. Філіпса перенасичені паралельними недосконалими консонансами [докладніше див. 189, с. 280–356].

Вибір жанрів (фантазії, павани та гальярди, транскрипції) також наближує П. Філіпса до англійських вірджиналістів. Він навчався у Римі, тож

був знайомий з італійською клавірною токатою, насиченою дисонуючими інтервалами. Але в клавірному доробку композитора немає жодної токати, або іншого твору, написаного з використанням «афектів та ефектів» (вираз Дж. Фрескобальді) [13, с. 139–140]. У клавірних п'єсах П. Філіпс залишався англійським вірджиналістом. Втім, його вокальним творам властивий «італійський смак». Як зазначає Д. Стіл (John Steele), крупний дослідник творчості П. Філіпса, мадригали композитора спираються саме на італійську традицію (П. Філіпс багато вивчав творчість Луки Маренціо) [183].

П. Філіпс перебував на континенті, і для того, щоб підкреслити своє англійське коріння, використовував у клавірних п'єсах саме ті засоби та прийоми, за якими англійську музику впізнавали. Одним із таких можна назвати превалювання паралельних терцій, секст, секстакордів. Зберігаючи таку панконсонантність клавірних творів, П. Філіпс залишається вірним англійській вірджинальній музиці. Отже, не тільки континентальні музиканти, а й самі англійці вважали панконсонантність характерною рисою стилю своєї музики.

Крім паралельних недосконалих консонансів, іншою особливістю англійського дисканту було мінливе місцеположення основного наспіву (хоралу). Хорал міг знаходитися в будь-якому голосі фактури, а «вільні» голоси розташовувались навколо. Ю. Євдокимова докладно описує англійське дискантування: «В англійській традиції дискантового співу голоси під час виконання транспонували свої партії згідно природним висотним позиціям тембрів. Виникала розбіжність між записом у тексті та реальним звучанням» [36, с. 18]. Тобто, деякі голоси співали вище, ніж записано, деякі – нижче, і *cantus firmus* в «оригінальному» звуковисотному положенні міг опинитись у середньому голосі. Т. Морлі, описуючи основні способи дискантування (імпровізування на хорал, дописування, доспівування інших голосів), навіть виокремлює особливий «басовий дискант – такий вид дискантування, в якому інтервали мають бути розташовані нижче хоралу» [48, с. 119], і де хорал міг опинитись не тільки у середньому, а й у верхньому голосі.

Гнучке, мінливе місцеположення основного наспіву стало невід’ємною частиною і клавірних творів англійських композиторів, зокрема, варіацій на народні та популярні мелодії, де основна тема переходить з одного голосу в інший від варіації до варіації: наприклад, варіації «Дафна» («Daphne»), «Вальдшнеп» («Woody-cock») Дж. Фарнебі (1560–1600), «Джон, прийди мене поцілувати» («John, come kiss me now») В. Бьорда, «Відійди від мого вікна» («Go from my window») Т. Морлі тощо. Дуже цікавим прикладом є варіації «Волсінгам» («Walsingham») В. Бьорда [189, с. 207], де тема (мелодія англійської пісні) змінює своє розташування навіть протягом одного проведення. У першій варіації вона розподілена між кількома голосами: перша фраза проводиться у басу, друга – у середньому голосі, і закінчується у верхньому (тт. 1–8) [189, с. 267–273]. Тобто, тема переходить з одного голосу в інший не тільки від варіації до варіації, а й в рамках однієї варіації змінює своє положення у фактурі. Часто місцеположення основного наспіву змінюється і в граундах (граунди Т. Томкінса [190, с. 87], В. Інглота [190, с. 375] та Дж. Фарнебі [190, с. 353] у ФК). Докладний аналіз усіх 297 п’єс з ФК показав, що в будь-якому творі його основна тема (тематична основа граунда, мелодія народної пісні, тема розділу в фантазії) часто може змінювати своє місцеположення в кожному наступному проведенні, тобто звучатиме в різних голосах, а не повторюватиметься в одному і тому ж. Можемо говорити про такі особливості голосоведіння, як про характерну рису школи англійських вірджиналістів. Адже нотний матеріал ФК охоплює творчість декількох поколінь англійських композиторів, від 1505 року, коли народився найстарший з них, Т. Талліс, до 1656 року, коли помер наймолодший із них, Т. Томкінс.

Дослідники зазначають, що фактура англійського дисканту зазвичай силабічна, тобто на кожен ноту хоралу звучить одна нота у «вільних» голосах – простий тип контрапункту «нота проти ноти» [36]. Цікаво, що в переважній більшості прикладів, які наводить Т. Морлі в своєму трактаті, на одну цілу ноту хоралу можуть приходиться не одна, а дві половинні ноти «вільного» голосу. Такий тип дисканту Т. Морлі називає «дуплою» (dupla) [48,

с. 106] і підкреслює, що у випадку, коли в такому «дуплованому» голосі звучить мелодія, гарна для імітації, її можна повторити навіть у хоралі, змінивши його при цьому: «Краще димінувати хорал, ніж відмовитись від імітації» [48, с. 134]. Отже, зміни у *cantus firmus* часто стосувалися не лише його звуковисотного положення, а й його мелодичної лінії. Подібний принцип роботи з основним наспівом англійські вірджиналісти використовували в *In Nomine* (наприклад, *In Nomine* Д. Блітмена [189, с. 181]) та у варіаціях на народні та популярні мелодії (В. Бьорд «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now» [189, с. 47], О. Гіббонс «Чи підеш ти у такі дикі ліси» / «Will you come the woods so wild») [189, с. 144]).

Детально описуючи дискант, Т. Морлі характеризує його як суто англійське явище, котре вирізняє англійську ідентичність у музичній культурі. Певні риси англійського дисканту: змінюване розташування основного наспіву у фактурі твору, змінення мелодичної лінії основного наспіву, велика кількість паралельних терцій, секст, секстакордів – проявились і у клавірній музиці англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. Більше того, саме ці риси відрізняли твори англійських вірджиналістів від клавірних творів їх континентальних сучасників, стали своєрідним «показчиком англійськості» в клавірній музиці другої половини XVI –початку XVII ст.

Крім особливостей композиційних, що стосуються «устрою» твору, існували і суто виконавські. Можна припустити, що деякі вказівки щодо специфіки виконання творів англійських вірджиналістів публікувались у передмовах до нотних збірок. «Партенія» («Parthenia»), єдина англійська клавірна друкована збірка, була видана у 1612 році. В передмові до неї містяться алегоричні вірші про Д. Булла, В. Бьорда та О. Гіббонса, твори яких і склали збірку. У ній немає жодних вказівок стосовно технічних сторін гри на вірджиналі, особливих прийомів або манер виконання цих творів. Дослідники відмічають, що своєрідною вказівкою на аплікатуру може слугувати обкладинка «Партенії», де зображена клавіристка, що перекладає довгі пальці через короткі – типовий для того часу аплікатурний принцип «добрих» та «поганих»

пальців, який не дає нам конкретних відомостей про саме англійську специфіку гри на вірджиналі.

Протягом XVI ст. в континентальній частині Західної Європи було видано велику кількість трактатів, у яких автори спеціально розглядали різні аспекти клавірного виконавства. Італійська та іспанська клавірні школи були найбільш впливовими на континенті у другій половині XVI – першій половині XVII ст., тому серед континентальних джерел будемо у першу чергу спиратись на італійські та іспанські клавірні трактати.

Звичайно, клавірні трактати публікувалися на континенті не тільки в Іспанії та Італії. Наприклад, у Німеччині в 1511 р. вийшов у світ трактат А. Шліка «Дзеркало органобудівників та органістів» (Arnolt Schlick, «Spiegel der Orgelmacher und Organisten»), що стосувався особливостей посадки за органом та належного положення рук і ніг органіста. У 1520 р. був опублікований трактат Х. Бухнера «Фундаментум» (Hans Buchner, «Fundamentum»), де порушувалися питання підбору аплікатури. У 1571 р. з'явилася нотна збірка Е. Н. Аммербаха «Органна та інструментальна табулатура» (Elias Nikolaus Ammerbach, «Orgel oder Instrument Tabulatur»), у передмові до якої автор розглядає аплікатурні питання та особливості орнаментациї. Загальні відомості про ці трактати та аналіз їх змісту містяться у книзі О. Бурундуковської [13] та у дисертації В. Д. Вільюна (Willem Diederik Viljoen [198]). Обидва дослідники відмічають, що німецька клавірна школа досягла свого розквіту лише у другій половині XVII – XVIII ст., а в XVI ст. клавірна творчість німецьких композиторів не мала значного впливу на музичне життя Західної Європи. Вагомі французькі клавірні трактати були написані на півтора століття пізніше, тому їх також не будемо залучати в якості основних континентальних джерел.

Важливим є «Трактат про глоси» Д. Ортіса (Diego Ortiz, «Trattado de glosas», 1553), присвячений практиці імпровізування та прикрашання творів. Аналіз змісту цієї роботи міститься у дисертації В. Д. Вільюна [198], частково текст трактату доступний у перекладі В. Фролкіна [82; 83]. Крім того, вико-

ристовуватимемо текст трактату Х. Бермудо «Роз'яснення музичних інструментів» (Juan Bermudo, «Declaracion de instrumentos musicales», 1555), доступний у перекладі В. Фролкіна [82] та частково у перекладі М. Борецького у книзі «Музична естетика Середньовіччя та Відродження» [59].

Основним іспанським джерелом для нас стане трактат Т. С. Марії «Мистецтво гри фантазії» (Tomas de Santa Maria, «Arte de tañer fantasía», 1565), доступний в англійському перекладі [176] та частково в перекладі В. Фролкіна [83].

У 1565 році в Іспанії був опублікований один із найвагоміших трактатів, що стосуються саме виконання на клавішних інструментах. Це – «Мистецтво гри фантазії» Томаса Санта Марії, в якому автор описує особливості постановки руки при грі на клавесині, клавикорді, особливості туше, аплікатурні принципи, два основні види коротких прикрас (редобль та кієбро) в іспанській клавірній музиці. Окремий розділ Т. С. Марія присвячує особливому типу орнаментациї – глосам.

Глоси (іспанська назва для фігурацій, димінуцій) – різновид довгих прикрас<sup>11</sup>, котрі мають чітку ритмічну організацію. Вони не виписувались композитором в нотах, а додавались музикантом за власним смаком під час виконання п'єси, створюючи особливу манеру, властиву індивідуальності виконавця. Органісти та клавесиністи використовували глоси, замінюючи ними довгі тривалості [83]. Т. С. Марія в «Мистецтві гри фантазії» наголошує на необхідності глосування і додає, що глоси можна виконувати «не лише на довгих звуках вокального оригіналу (цілих та половинних нотах), але й на четвертних, хоча і рідше»<sup>12</sup> [Цит. за: 83, с. 237]. Наприкінці трактату Т. С. Марія послідовно випикує низку прикладів глосування на кожен інтер-

<sup>11</sup> Існує розділення на короткі та довгі прикраси. Короткими називають ті прикраси, що відмічені в нотному тексті позначкою. Довгими прикрасами називають ті, які виписувались композитором нотами або додавались виконавцем для заповнення довгих тривалостей [9; 82; 198].

<sup>12</sup> Детальніше див. статтю В. Фролкіна «Деякі питання виконавської практики іспанського клавіризму епохи Ренесансу (за трактатом Т. де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії»)» [83].



вал від прими до септіми. Сучасник Т. С. Марії, Д. Ортіс у «Трактаті про глоси» також описує різновиди глос і наводить приклади, як і де їх краще використовувати в клавірній та лютневій музиці.

Практика глосування (димінуювання) була у XVI ст. одним з основних засобів прикрашання твору під час його виконання, її знали та використовували без винятку всі музиканти Західної Європи. Ця практика була усною, тобто на континенті димінущії частіше імпровізували, ніж записували. Особливість творів англійських вірджиналістів полягає в тому, що в них детально виписані фігурації (димінущії). Цікаво, що всі наведені іспанцями Д. Ортісом та Т. С. Марією глоси – мелодичні, тобто в них превалює ступеневий рух. Розмаїття фігурацій, які використовували англійські вірджиналісти у своїх творах набагато ширше: крім ступеневого, тут є рух по тризвуку, короткі, довгі арпеджіо, розкладені інтервали. При докладному аналізі творів ФК виявляється, що кожен з англійських вірджиналістів мав певні улюблені фігурації. Різноманітний нотний матеріал збірки дозволяє прослідкувати певні відмінності та виокремити характерні риси, властиві фігураційній манері кожного з композиторів (найяскравіше – у творчості В. Бьорда, Дж. Фарнебі, Д. Булла). Саме за допомогою докладно виписаних фігурацій кожен англійський композитор намагався зафіксувати власний індивідуальний стиль прикрашання та варіювання.

Можливо, детально фіксуючи нотний текст, англійські вірджиналісти намагались також зберегти «добрий смак» та захистити свої твори від додавання зайвих прикрас<sup>13</sup>. Це певним чином можуть підтвердити погляди Х. Бермудо, викладені ним у трактаті «Роз'яснення музичних інструментів» (1555). На відміну від Д. Ортіса та Т. С. Марії, він висловлювався проти додавання глос під час виконання «Obras» (точно нотованих творів) і зазначав, що «якщо музика старого стилю потребувала глосування, то для сучасної му-

<sup>13</sup> Згадаймо, як двома століттями пізніше Ф. Куперен, пояснюючи детально виписані ним у нотах прикраси та фразування, скаржився на велику кількість неуважних клавіристів з «поганим смаком», що спотворюють його п'єси [50].

зики глоси не потрібні, адже сучасна музика настільки складна та прикрашена, що сама є одночасно і текстом, і прикрасою» [82, с. 138]. Отже, музиканту залишалося тільки якомога виразніше виконати текст, детально записаний автором.

Композитори XVI – XVII ст., так само, як і сучасні автори, піклувалися, щоб їх ідеї були вірно розшифровані та втілені виконавцем. Різноманітні виконавські прийоми, які вони описували в трактатах та передмовах, є невід’ємною частиною музики того часу, адже їх застосування допомагає наблизити звучання творів XVI – XVII ст. до того, яким воно (звучання) було в ті часи. Такі думки співзвучні ідеям Є. Назайкінського щодо важливої ролі емпіричного досвіду у формуванні та визначенні стилю в музиці [61, с. 17–42].

Так, Т. С. Марія, крім конкретних прикладів глосування, пропонує декілька способів («манер») їх гри. Суть цих «манер» полягає в ритмічно нерівному виконанні тривалостей, що записані в нотах рівними.

Для четвертних нот існувала лише одна прийнятна манера: перетримування першої і скорочення другої, «так, ніби перша чверть мала крапку, а друга була б вісімкою» [83, с. 239]. Для вісімок Т. С. Марія пропонує три «манери». Перша – подібна до «манери» виконання четвертних нот, тобто знайомий всім пунктирний ритм «вісімка з крапкою – шістнадцята». Друга «манера» для вісімок – скорочення першої та перетримування другої вісімки (ніби вона з крапкою). Такий ритмічний малюнок часто називають «ломбардським ритмом». Третя «манера» стосується групи з чотирьох вісімок і полягає у «легкому прискоренні трьох перших звуків і затримці на четвертому» [83, с. 240]. При цьому, композитор всюди підкреслює, що ці ритмічні зміни не треба сприймати буквально, і «ритмічні відхилення, про які йде мова, дуже незначні; пунктирність ритму слід розуміти вельми умовно» [83, с. 240]. На клавесині таке нерівне виконання фігурацій робить їх більш виразними, допомагає зробити лінію примхливішою.

Така практика нерівної гри була загальноживаною для клавіристів різних країн та століть. Згадаймо, що про нерівне виконання записаних рівно нот писали й італійські композитори XVI – XVII сто., зокрема, Дж. Фрескобальді. На півтора століття пізніше, у XVIII ст., особливу манеру нерівної гри «notes inégales» (дослівно – «нерівні ноти») описав Ф. Куперен у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» (François Couperin, «L'art de toucher le Clavecin», 1716)<sup>14</sup>.

Виконання фігурацій (глос) із використанням «манер», які пропонував Т. С. Марія, перетворює механічне звучання рівно зіграного пасажу на гнучку, виразну лінію, в ній з'являються акценти, сильніші та слабкіші ноти, що додає твору різноманіття. Це тим більш важливо для п'єс англійських вірджиналістів, де контраст між варіаціями перш за все фактурний, емоційний стан не змінюється протягом твору.

Композитори XVI – XVII ст. не завжди виписували в нотах аплікатуру, штрихи, темп, агогіку тощо. Ноти їх творів є в певному розумінні ескізом, який кожен виконавець «розмальовує», доповнює власними відтінками. Отже, виконавські манери, аплікатурні особливості, темпові зміни є важливою складовою частиною стилю клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., зокрема, творів англійських вірджиналістів.

Велику увагу в своїх роботах автори XVI – XVII ст. приділяли вибору аплікатури. У другій половині XVI – початку XVII ст. існувало загальне розділення пальців на «добрі» та «погані», тобто сильні та слабкі. Таке розділення виходить із природньої неоднаковості пальців руки<sup>15</sup>. З «доброго» (тобто, сильного) пальцю краще було починати пасаж (глосу, димінуцію), його краще було використовувати на сильних долях такту. І різниця між виконавськими традиціями різних країн полягала в тому, які саме пальці були «добрими», а які «поганими». В Іспанії «добрими» пальцями вважались 3й на

<sup>14</sup> Ф. Куперен відмічав, що застосування цієї манери може «зворушити володіючих смаком людей» [50, с. 17].

<sup>15</sup> На природню неоднаковість пальців трьома століттями пізніше звертав увагу Ф. Шопен [46.]

правій руці, та 2й і 3й на лівій [83]. В Італії все було навпаки: «добрими» пальцями вважались 2й та 4й, а «поганими» – 1й, 3й та 5й пальці (Дірута) [13]. Принцип тогочасної аплікатури – перекладення довгих пальців через короткі – дає можливість парної артикуляції та полегшує виконання «манер», які описував Т. С. Марія.

В іспанських та італійських джерелах автори наводили велику кількість аплікатурних варіантів окремо для правої та лівої руки для різних випадків (докладніше див. статті О. Бурундуковської, В. Фролкіна [12; 13; 82; 83]). Англійські композитори не залишили ніяких словесних коментарів щодо своїх аплікатурних принципів, але у деяких творах з ФК проставлені пальці. І ці вказівки близькі іспанським аплікатурним принципам, тобто «добрими» пальцями є 3й на правій, та 2й і 3й на лівій руці.

Важливе місце у вивченні проблематики даної роботи посідають італійські джерела: трактат Дж. Дірути «Трансильванець» (Girolamo Diruta «Il Transilvano», 1593) [124] та передмова до Першого тому токат Дж. Фрескобальді (Girolamo Frescobaldi, «Il primo libro di toccate» 1637), так звані «Правила Дж. Фрескобальді», переведені О. Бурундуковською для книги С. Шабалтіної «Клавесин крізь століття» [95, с. 31–33].

Перший італійський клавірний трактат з'являється наприкінці XVI ст. Це «Трансильванець» (1593) Дж. Дірути. У ньому автор виклав педагогічні та виконавські принципи свого вчителя К. Меруло (Claudio Merulo): торкнувся питань туше на органі та клавесині, сформулював правила димінування та навів основні формули димінуцій, описав способи розшифрування прикрас та надав поради щодо вибору аплікатури, яку він, як і його вчитель, пов'язував із фразуванням [13, с. 137; 82; 83]. І якщо Д. Дірута прямо не говорить про «стиль» і не називає описані ним складові гри на клавірних інструментах «манерами», як це робить Т. С. Марія, стає зрозумілим, що це «лежить на поверхні». Адже в контексті загальної музичної практики того часу ми розуміємо, що ці складові – лише «засоби» (як називає їх Д. Дірута), серед яких виконавець за власним бажанням (смаком) вибирає ті чи інші формули димі-

нуцій, ту чи іншу аплікатуру, штрихи тощо. Підкреслимо, що як і в трактатах Д. Ортіса та Т. С. Марії, всі наведені Д. Дірутою приклади димінуцій мелодичні. Наведені вони як певний зразок, на який виконавець може орієнтуватись, наприклад, під час імпровізаційного прикрашання повторів.

У творах англійських вірджиналістів виконавець не вибирає фігурації, адже всі вони докладно виписані. При цьому, кожен з англійців надавав перевагу тому чи іншому різновиду фігурацій, мав свій індивідуальний фігураційний стиль. Вибір для виконавця все ж таки є – це вибір «манер» та аплікатури для відтворення виписаних фігурацій. Кожен музикант, залежно від того, як він буде музичну фразу, використає індивідуальне, неповторне поєднання «манер» та аплікатури. Звичайно, спираючись на словесні коментарі того часу.

Одним із фундаментальних італійських джерел для орієнтованих на історично інформоване виконавство клавіристів є так звані «Правила Дж. Фрескобальді» (1583–1643), які він виклав у Передмові до першого тому токат (Il primo libro di toccate, 1637). Використовуючи терміни «манера» і «стиль», Дж. Фрескобальді пов'язує їх з конкретними складовими виконання. Наприклад, підкреслюючи особливий характер своїх творів, композитор пише: «Знаючи, що допускається така **манера** гри зі співочими афектами та різноманіттям частин, я, здається, також її продемонстрував» [Цит. за: 95, с. 31.]. Далі Дж. Фрескобальді зазначає, що ця манера пов'язана з афектами, які виконавець виражає за допомогою темпових змін: «Вибір темпу, від якого залежить характер та досконалість цієї **манери та стиля гри**, залежить від **доброго смаку та розсудливості виконавця**» [Цит. за: 95, с. 33]<sup>16</sup>. Як бачимо, тут також йде мова про манеру та стиль гри, але їх суть кардинально інша, адже в італійській музиці панувала барокова ідея афектів [13; 28; 80; 95; 153; 184].

<sup>16</sup> На власний розсуд виконавця Дж. Фрескобальді залишає навіть довжину п'єси, дозволяючи «зупинитись там, де йому [виконавцю – Л. Т.] сподобається» [95, с. 32].

Зовсім інакше ставилися до темпу іспанські автори. Х. Бермудо в «Педагогічних поглядах» стверджує, що «уповільнень треба уникати, виключаючи закінчення твору та псалмодії. [...] Темп треба тримати стало, не уповільнюючи і не прискорюючи, виключаючи моменти, в яких зміст тексту вимагає уповільнення» [Цит. за: 82, с. 131]. У цьому відношенні англійські клавірні твори другої половини XVI – початку XVII ст. близькі іспанській традиції. Про те, що темп у творах вірджиналістів має бути сталим, говорять усі без виключення виконавці, наприклад, О. Бурундуковська, С. Шабалтіна, К. Стембрідж (Christopher Stenbridge), П. Антай (Pierre Hantaï), Р. Ігарр (Richard Egarr), К. Хаугсанд (Ketil Haugsand), Е. Стефанська (Elżbieta Stefańska). Своєрідним «цементуючим» фактором у творах англійських вірджиналістів можна вважати т. зв. основну тему, яка присутня в більшості їх жанрів. У варіаціях – це мелодія пісні, у творах на *cantus firmus* (включаючи *In Nomine*) – основний наспів, у танцювальних творах – власне ритм танцю. Можливо, лише в англійських фантазіях змінення темпу є припустимими. Яскравим, але винятковим прикладом може стати фантазія Д. Мандея «Гарна погода», в кожному розділі якої зображується, відповідно, гарна погода, блискавка, грім. Саме через образну складову в цьому творі можливі зміни темпу.

Звичайно, естетичні принципи італійських, іспанських та англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. були різними. Але «манери» та «добрий смак» у виконанні, вочевидь, були важливими для всіх без виключення музикантів Західної Європи того часу. Більше того, «манери» та «добрий смак» перетворювались на обов'язкову частину твору, без якої він був неповним, не міг прозвучати належним чином. Отже, вивчаючи стиль англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., необхідно вивчити і трактати того часу, щоб з'ясувати, з чого складається емпірична складова стилю, яка є важливою для його цілісного розуміння.

Автори трактатів (особливо виділимо італійські та іспанські роботи) наводили в своїх роботах численні приклади димінущій або «довгих прикрас»

(diminution, passaggi, glosas), якими виконавець міг оздоблювати не тільки одну ноту, а й інтервал. Особливо це стосувалось інтервалів, записаних довгими тривалостями, які в буквальному сенсі димінувались (зменшувались) більш короткими тривалостями.

Англійські вірджиналісти не писали окремих робіт, присвячених манерам димінування або глосування. Вони виписували всі можливі різновиди димінуцій (фігурацій) безпосередньо в нотному тексті, керуючись власним «добрим смаком». І в цьому відношенні в їх клавірному доробку немає розподілу на жанрові або ще якісь групи, англійські вірджиналісти докладно виписували фігурації в п'єсах усіх без виключення жанрів.

У західноєвропейських музичних трактатах XVI – XVII ст. термін «манера» стосується виконавської практики і вміщує в собі сукупність специфічних виразних прийомів гри. Він завжди пов'язаний з конкретною складовою виконання твору: темп, аплікатура, ритмічні зміни. Темпові та ритмічні «манери», що коригувались не тільки характером («афектом») твору, а й «добрим смаком виконавця», формували те, що автори трактатів того часу називали «стилем» виконання, гри на інструменті. Певним чином, це формує і частину стилю виконуваного твору, а отже, і стилю музики того часу.

Відмінності між манерами в різних країнах є настільки істотними, що дослідники XX ст. навіть називають ці манери стилями. Так, говорячи про італійську виконавську манеру XVI ст., О. Бурундуковська наводить показову цитату з роботи Р. Джадда: «Італійці [в XVI столітті] виїжджали за межі своєї країни і находили за кордоном гарантовану роботу та сприятливу аудиторію. Італійські музичні видання були широко розповсюджені. “Італійський стиль” знали та чули всюди – від Москви до Дубліна» [13, с. 12–13].

Таким чином, аналіз англійських та західноєвропейських трактатів XVI – XVII ст. дає нам розуміння того, чим англійська клавірна музика другої половини XVI – початку XVII ст. відрізнялася від континентальної: виписані фігурації, сталий темп у творах, особлива панконсонантність, особливий тип аплікатури. Крім того, з трактатів стає зрозумілим, які специфічні «мане-

ри» використовували тогочасні музиканти під час виконання. Це допомагає глибше розкрити саме емпіричну складову стилю творів англійських вірджиналістів. Також в цьому проявляється національний англійський характер, «англійськість» клавірних творів композиторів-вірджиналістів. Отже, виокремлюючи специфічно англійське в клавірній музиці другої половини XVI – початку XVII ст., можна говорити і про англійські національні риси загального стилю епохи.

### **1.3 Проблеми жанрової класифікації англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII століть**

Є. Назайкінський у книзі «Стиль і жанр у музиці» [61] зазначає, що вивчення жанру передбачає великий ранжир ракурсів, і вирішальним тут будуть питання, що ставить перед собою музикант-дослідник. Жанр, як і стиль, вивчають з різних позицій: як окреме явище в музиці – і тоді досліджують історію виникнення та видозмінення певного жанру від епохи до епохи; або як інструмент стилю – і тоді вивчають певний жанр всередині певної стильової системи, тобто те, як характерні елементи певного стилю відобразились у певному жанрі. Нагадаймо, що М. Михайлов називав жанр одним з основних компонентів стилю і підкреслював, що стиль дуже сильно впливає на жанр, змінюючи і навіть трансформуючи його [58, с. 80].

Керуючись завданнями дослідження, ми будемо розглядати жанр як інструмент стилю і спробуємо прослідкувати, як елементи стилю проявляються в тих чи інших жанрах англійської вірджинальної музики. Чи однакові ці прояви в усіх жанрах, або є якісь відмінності у взаємозв'язку кожного з елементів з усіма жанрами? Також проаналізуємо жанрові особливості, жанрову специфіку доробку англійських вірджиналістів. Адже серед усіх існуючих у західноєвропейській інструментальній музиці на той час різноманітних жанрів, англійські вірджиналісти обирали та розвивали ті, що найбільше відповідали їх смаку та естетиці.



Важливе місце при вивченні жанрів займає їх класифікація. У випадку зі старовинною музикою класифікація жанрів має певні особливості. Це пов'язано з гнучкістю та синонімічністю використання термінів за часів створення музики, про яку йде мова. Самі композитори не мали чіткої системи розподілу творів на жанрові групи, назви творів були багатозначними. На багатозначність назв, як на характерну особливість жанрової типології англійських пісень XV ст. звертають увагу Т. Кюрегян та Ю. Столярова: «З урахуванням усіх нюансів середньовічної «термінології» (нестабільність, синонімічність та взаємозамінність, наявність діалектних та локальних варіантів), реконструкція жанрової системи, адекватної матеріалу, видається окремим завданням, аж ніяк не механічним» [51, с. 13].

Це є справедливим і для музики англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. Так, терміном «граунд» англійські композитори називали або весь твір, або один із голосів багатоголосної фактури (як вокальної, так і інструментальної), або той наспів, що став основою для твору (кантус фірмус)<sup>17</sup> [148]. На складнощі термінології в англійській консортній музиці кінця XVI – початку XVII ст. вказує російська дослідниця Т. Смірнова. У дисертації «Англійські консортні жанри кінця XVI – першої чверті XVII століть» вона відмічає, що через неоднозначність термінів «broken consort», «whole consort» та «mixed consort» дослідники і досі сперечаються щодо різниці між ними та інструментальним складом, на який вказувала кожна з назв [докладніше див. 69, с. 14–19].

Прикладом багатозначної назви у континентальній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. служать іспанські тьєнто (tiento). Р. Паркінс (Robert Parkins) зазначає, що так іспанські композитори називали «багаточастинні поліфонічні твори з однією або кількома темами, більш веселі попури (такі, як batallas), серйозні та задумливі tientos de falsas» [153, с. 300]. Крім

---

<sup>17</sup> Саме у такому значенні використовує цей термін англійський композитор Д. Фармер (John Farmer, 1570–1601) у збірці вокальних творів «Divers and Sundry Waies of Two Parts in One» (1591) [148].

того, іспанський композитор Л. Венегас де Хенестроза (Luis Venegas de Henestrosa, 1510–1570) використовував назви тьєнто (tiento) та фантазія (fantasia), як синоніми [174]. Тобто, в іспанській інструментальній музиці XVI – XVII ст. назва тьєнто (tiento) не означала якийсь конкретний тип твору, це був просто спосіб його позначити. В. Фролкін припускає, що певна жанрова диференціація все ж існувала. Дослідник звертає увагу на те, що фантазіями (fantasia) іспанські композитори другої половини XVI – першої половини XVII ст. називали здебільшого клавірні твори, а назву «тьєнто» («tiento») частіше використовували для консортних п'єс [83].

Класифікуючи жанри англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., сучасні дослідники відштовхуються від однієї з двох позицій.

Першу можна назвати контекстною, адже твори розподіляють на жанрові групи згідно сфери їх побутування, ужиткової специфіки. На думку Р. Паскаля, у формуванні жанрового репертуару в музиці певного періоду саме соціально-історичні особливості, «очікування та вимоги публіки, або покровителів композиторів», відіграють важливу роль<sup>18</sup> [173]. Є. Назайкінський слушно зауважує, що «жанри – це реальний зв'язок музики з життям» [61, с. 80].

Саме такий спосіб класифікації творів англійських вірджиналістів обирає британська дослідниця А. Бонд. Згідно подібної концепції, вона розділяє творчість англійських вірджиналістів на шість жанрових груп: фантазії та прелюдії, танці, транскрипції, варіації на народні та популярні світські мелодії, сольмізаційні п'єси та твори на *cantus firmus* (сюди відносяться й *In Nomine*), характеристичні мініатюри [110, с. 124–133]. Такий розподіл дозволяє охопити все різноманіття творів англійських вірджиналістів і виключає

---

<sup>18</sup> Зауважимо, що у другому розділі роботи вагоме місце займає вивчення смаків королеви Єлизавети I, яка була покровителькою багатьох композиторів, а також уподобань її придворних та жителів елизаветинського Лондона.

множинність жанрової диференціації, коли один і той самий твір може бути віднесений до різних груп.

У певному розумінні такий підхід до класифікації співпадає з тим, як його уявляли самі композитори. Згадаймо, що Т. Морлі в своєму трактаті «Просте та доступне введення в практичну музику» перелічує такі основні види інструментальних п'єс: фантазія, павана, гальярда, алеманда, бранль, вольта, куранта. І хоча жанрова палітра творів англійських вірджиналістів набагато ширша за список Т. Морлі, принцип розподілу залишається таким самим – згідно сфери побутування. Коментуючи наведені жанри, Т. Морлі підкреслює, що фантазія – «найсерйозніший вид музики без тексту» [48, с. 257], а всі решта – «легка музика», танці (як зазначає К. Монсон (Creig Monson), вони були популярними в той час і танцювались як на балах, так і в місті [165]). Розподіл на серйозну та легку музику і є розподілом згідно сфери призначення.

Схожій позиції дотримується Т. Смірнова, аналізуючи англійську консортну музику кінця XVI – початку XVII ст. Дослідниця виокремлює п'ять жанрових груп: інструментальні перекладення вокальних п'єс літургійного призначення (сюди Т. Смірнова відносить *In Nomine*), танці, інструментальні версії побутових пісень, сольмізаційні твори, фантазії. [69, с. 22–23]. Т. Смірнова відмічає, що у консортній музиці найбільш популярними були фантазії, танці та *In Nomine* [69, с. 22–23].

Інший підхід до класифікації творів англійських вірджиналістів використовує польська дослідниця А. Травчинська в роботі «Англійські вірджиналісти – витоки клавірної музики» (Agnieszka Trawczyńska, «Wirginaliści angielscy – początki muzyki klawiszowej», 2003). Його можна назвати комбінованим, адже тут контекстний підхід (згідно сфери призначення) коригується також формою та внутрішнім устроєм клавірних творів [196]. А. Травчинська пропонує такі жанрові групи: транскрипції вокальних творів, фігуровані церковні наспіви (маються на увазі твори на *cantus firmus*), контрапунктичні фо-

рми, фантазії, твори на гексахорд або інші теми, світські варіації та танці, інші типи творів.

У кожній з цих груп А. Травчинська виділяє підгрупи. Наприклад, у групі фігурованих церковних наспівів вона виокремлює твори, де основний наспів проводиться один раз (*Felix namque, In Nomine*) і такі, де *cantus firmus* повторюється (*Slavator Mundi, Miserere*). У контрапунктичних формах дослідниця в якості основного прикладу знову наводить *In Nomine*. В групі варіацій і танців у підгрупі виокремлені варіації на світські мелодії (тут також є розподіл: варіації поліфонічні, варіації мелодичні, варіації гармонічні, варіації мелодико-гармонічні, граунд), варіації на теми танців (павана і гальярда, пассамеццо, алеманда, куранта, жига, інші танці).

До «інших типів творів» А. Травчинська відносить мішані п'єси (попурі), програмні твори, п'єси для двох клавесинів<sup>19</sup>, прелюдії та токати<sup>20</sup>. До кожної з цих підгруп дослідниця наводить приклади, і так само, як і у випадку з *In Nomine*, одні й ті самі твори опиняються в різних групах. Наприклад, п'єси Е. Джонсона «Попурі Джонсона» (*Edward Johnson, «Johnson's Medley»*) та Дж. Фарнебі «Його гумор» («*His Humor*») А. Травчинська відносить і до попурі, і до програмних творів. Програмною п'єсою вона називає «Дзвони» («*The Bells*») В. Бьорда, які є яскравим прикладом граунда, віднесеного дослідницею і до варіацій на світські мелодії.

Ідея подібного розподілу творів англійських вірджиналістів цікава і виправдана запропонованою дослідницею логікою. Керуючись комбінованим підходом, А. Травчинська намагається виокремити ті композиційні параметри, які наскрізно проявляються у різних за призначенням п'єсах. Одним із завдань, які вона ставить перед собою, є необхідність проявити спільність способів роботи із матеріалом у різних жанрах. При вирішенні цього завдання

<sup>19</sup> У ФК міститься перша п'єса для двох клавесинів, створена в той час – Дж. Фарнебі «Для двох вірджиналів» («*For two virginals*»).

<sup>20</sup> У ФК міститься лише одна токата авторства Дж. Пічі (*Giovanni Picchi, 1600–1625*), італійського композитора, органіста та лютніста першої половини XVII ст.

чіткий жанровий розподіл за сферою призначення не є до кінця релевантним, адже не враховує всіх параметрів композиції.

Варто відзначити громіздкість концепції А. Травчинської, яка радше ускладнює роботу із жанровою класифікацією, оскільки в певний момент накладання різних параметрів уникнути доволі складно. Намір класифікувати жанри за властивостями музичного матеріалу не дозволяє створити чіткої системи, яку можна було би використати при визначенні специфічних ознак різноманітних жанрів англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

Втім, ідеї, запропоновані у наведеній роботі, виглядають привабливими щодо подальших пошуків імовірних систем жанрової диференціації творів англійських вірджиналістів. Адже беззаперечною перевагою погляду А. Травчинської є усвідомлення специфіки матеріалу, яке впливає із глибокого розуміння дослідницею його композиційних особливостей. Намір підкреслити їх і призвів до необхідності більш ускладненої – у порівнянні, зокрема, із А. Бонд – класифікації. Тож, на етапі більш прискіпливого та детального вивчення музики англійських вірджиналістів звернення до ідей А. Травчинської може дати поштовх яскравим виконавським та дослідницьким ідеям.

Така суттєва різниця у підходах до класифікації жанрів англійської вірджинальної музики ще раз демонструє актуальність наведеної вище думки Є. Назайкінського щодо різноманіття поглядів на жанр та його залежності від обраного дослідником ракурсу.

У нашій роботі ми спираємось на класифікацію, запропоновану А. Бонд, адже описаний дослідницею розподіл максимально зберігає оригінальні назви творів, використовувані англійськими вірджиналістами. Також він найбільшою мірою відбиває автентичний підхід Т. Морлі, отже – дозволяє уникнути анахронічного погляду на англійську вірджинальну спадщину. Крім того, дана класифікація дозволяє чітко та впорядковано розподілити нотний матеріал ФК. Групи творів виходять більш-менш однаковими за кількі-

сним показником, немає повторень, тобто включень одного твору до різних жанрових груп. Розподіл нотного матеріалу ФК згідно класифікації А. Бонд також спрощує аналіз музичного матеріалу та виявлення спільних і відмінних рис між різними жанрами англійської вірджинальної музики. Цінним є й те, що такий розподіл співвідноситься із жанровим розподілом англійських консортних творів другої половини XVI – початку XVII ст.

Отже, ФК вміщує всі шість жанрових груп, виходячи із класифікації А. Бонд: фантазії та прелюдії, танці, транскрипції, варіації на народні та популярні мелодії, сольмізаційні твори та твори на *cantus firmus*, характеристичні мініатюри. Консортний репертуар елизаветинської епохи дещо інший: інструментальні перекладення вокальних п'єс літургійного призначення, танці, інструментальні версії побутових пісень, сольмізаційні твори, фантазії [69].

Відзначимо, що майже всі жанри є спільними для обох гілок інструментальної музики, окрім характеристичних мініатюр, які представлені тільки в клавірній музиці. Клавірні фантазії та *In Nomine* подібні до своїх консортних аналогів. Зазвичай, як клавірні, так і консортні фантазії складаються з кількох розділів із різним тематизмом та типом викладу. В клавірних та консортних *In Nomine* спільною є основна характерна риса цього типу творів – *cantus firmus* проводиться один раз, без повторень цілими нотами в одному з голосів фактури, в інших голосах виписані фігурації.

Що ж стосується танців, тут є певні відмінності. Як у клавірній, так і у консортній музиці, найбільш популярними були павана та гальярда. У клавірній музиці вони, як і в танцювальній практиці, об'єднувалися в пару, в той час, як у консортній музиці, як зауважує Т. Смірнова, вони існують «як автономні композиції і ніколи не об'єднуються в єдиний мікроцикл» [69, с. 44]. Те, що у клавірній музиці павана і гальярда створюють пару, будемо враховувати при аналізі творів у третьому розділі роботи.

Отже, англійські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. мали спільний набір жанрів для консортної та клавірної музики. Якщо в клавірному репертуарі шість жанрових груп представлені більш менш рівномір-

но<sup>21</sup>, то в консортному переважають три з п'яти жанрів: *In Nomine*, фантазії, танці [69; 132]. Зазначимо, що перелічуючи жанри тогочасної англійської консортної та клавірної музики, дослідники говорять тільки про прихильність композиторів до тих або інших жанрів, не про чіткий розподіл [69; 110; 132; 153; 196]. Можливо, в Англії наприкінці XVI ст. відбувався не лише процес розмежування вокальної та інструментальної музики, але і всередині інструментальної поступово виокремлювались суто клавірні та суто консортні жанри. Звичайно, відповідь на це питання потребує окремого дослідження, але чіткого жанрового розмежування між консортним та клавірним репертуаром шукати не варто. Адже мова йде про період, коли інструментальний склад фіксувався в нотах не дуже чітко, і завжди існувала можливість взаємозаміни одного інструменту іншим.

Цілком можливо, що в клавірній музиці жанр для англійських композиторів був пов'язаний з інструментом. Наприклад, П. Дірксен (Pieter Dirksen) відмічає, що в першій половині XVI ст. в англійській музиці відбувався розквіт органного мистецтва, і органний репертуар «складався переважно з творів, що базувались на літургійних мелодіях» [188, с. 31]. У другій половині XVI ст., після релігійної реформи, церковний органний репертуар, на думку П. Дірксена, поступово зникав. Натомість активно розвивався світський репертуар для клавішно-щипкових інструментів. Наприкінці XVI ст. англійські композитори продовжували писати твори на літургійні наспіви, але робили це «тільки в ідеалізований спосіб такі музиканти, як Джон Блітмен, Джон Булл та Томас Томкінс» [188, с. 31].

Схожих ідей дотримуються і деякі відомі сучасні виконавці, зокрема, британський клавірист та дослідник Д. Мороней (Davitt Moroney), який здійснив запис усіх клавірних творів В. Бьорда. Всі *In Nomine*, сольмізаційні твори та більшість творів на церковні *cantus firmus*<sup>22</sup> виконані Д. Моронеєм на

<sup>21</sup> Про це можемо говорити, проаналізувавши репертуар ФК, яка є найбільш повною збіркою англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII століття.

<sup>22</sup> «Christe qui lux», «Miserere», «Clarifica me, Pater», «Salvator mundi».

органі, а інші жанри, ближчі до світської музики, музикант записав на різних типах клавесина та вірджинала [167, с. 1–6]. Згадаймо і диск К. Стембріджа (Christopher Stenbridge) «Wondrous Machine», на якому «Gloria Tibi Trinitas» (інша назва In Nomine) та «Voluntary» Д. Блітмена і О. Гіббонса також звучать на органі. Такий вибір інструменту є логічним, адже згадані твори відносяться скоріше до церковної, ніж до світської музики<sup>23</sup>.

Репертуар ФК охоплює всі жанри, в яких писали англійські вірджиналісти, тому тут знаходимо і твори, на церковні хорали, які можна виконати на органі, і світські п'єси, що можуть бути виконані скоріше на вірджиналі або клавесині. Звичайно, остаточний вибір інструменту для виконання того чи іншого твору залежить від смаку самого музиканта, а також від того, який інструмент є в його розпорядженні.

Вкрай важливу роль при виборі інструменту відіграє знання широкого культурного контексту побутування музики англійських вірджиналістів. Адже в елизаветинську епоху існувала велика кількість різноманітних форм музикування. Саме ці знання допоможуть виконавцеві максимально історично інформовано вирішити питання вибору інструмента.

М. Михайлов відмічав, що існує певний взаємозв'язок між стилем, художнім методом та жанром [58, с. 45]. Зміни в естетиці, вподобаннях, смаках епохи завжди відображаються у зміненні художніх методів, художньо-виразових засобів відтворення. У певному розумінні жанр є звичним, випробуваним «лекалом», на яке композитори накладають оновлені засоби виразності. В англійській музиці XVI – XVII ст. зміни відбуваються поступово в рамках вже існуючого жанру, із накопиченням кількісних змін переходячи у зміни якісні. Такий шлях виникнення нового відповідає англійському характеру, як його описують дослідники [7; 98; 150; 199]. Про те, як цей процес відбився на репертуарі ФК, буде зазначено в третьому розділі роботи. У ньо-

---

<sup>23</sup> Нагадаймо, що In Nomine написані на католицький антифон «Gloria Tibi Trinitas», а «Voluntary» є творами імпровізаційного характеру, призначеними для виконання на органі під час церковної служби [119].



му аналіз творів збірки згідно жанрового розподілу проявить спільний для всіх англійських вірджиналістів художній метод (звичайно, з індивідуальними відмінностями кожного композитора). Своєї черги, це дозволить говорити про стиль англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

## **ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ**

Стиль у музиці – складне багатокomпонентне явище, у формуванні якого, крім власне музично-виразових засобів, велику роль відіграють естетика та художній смак епохи, а також особливі національні традиційні риси. Сучасні визначення та концепції музичного стилю включають у себе багато складових, враховують велику кількість деталей та нюансів.

Великий вплив на способи та методи вивчення стилю справила поява історично інформованого виконавства. Тепер всередині крупних художньо-естетичних періодів (наприклад, Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, Класицизм, Романтизм) маємо велику кількість розгалужень як на національні варіанти стилю епохи, так і на менші, так звані перехідні періоди (наприклад, галантний стиль, чуттєвий стиль в рамках Класицизму). І для кожного з цих менших періодів виокремлюються специфічні жанрові особливості, певні виконавські манери, різні типи музичних інструментів тощо. Отже, продуктивність розкриття теми дослідження стала можливою завдяки поєднанню музикознавчого інструментарію (наявні концепції стилю) з підходами, виробленими історично інформованими виконавцями-практиками (грунтовне та всебічне вивчення історичних наративних джерел: трактатів, передмов тощо). Саме таке поєднання дозволяє повніше пояснити механізми формування стилю англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. і є плідним для подальших досліджень як суто теоретичного напрямку, так і для практичних розвідок.

Дослідники М. Михайлов, Є. Назайкінський, Р. Паскаль виокремлюють такі складові музичного стилю, як мелодія, гармонія, ритм, фактура, форма та

етос. Роль кожної з них змінювалась протягом історії зміни стилів у музиці, в кожному з художньо-естетичних періодів виокремлюють ведучі складові та допоміжні. В епоху Відродження ведучою складовою стилю є фактура, а техніка димінування (фігурування) – один з основних засобів роботи з матеріалом. Техніка димінування – старий, перевіреним століттями засіб, який англійські вірджиналісти успадкували від попередників і розвинули в своїй творчості, виробивши велику кількість суто клавірних типів викладу. Згадаймо, що саме консерватизм та схильність дотримуватись традицій В. Шестаков називає основними національними англійськими рисами у мистецтві.

Жанри, в яких писали англійські вірджиналісти, мають спільні особливості. Так, основна мелодія в більшості творів англійських вірджиналістів задана від початку. Варіації на народні та популярні мелодії, твори на сольмізаційну послідовність та церковні хорали, транскрипції вокальних та інструментальних творів, граунди – в усіх цих жанрах передбачається певна незмінна мелодія, основна тема. У танцювальних п'єсах немає заданої від початку основної мелодії, але є ритмічний малюнок, характерний для кожного танцю, а також загальноприйняті особливості побудови форми кожного з них. Насамперед це стосується павани та гальярди, форму яких докладно описав Т. Морлі в трактаті «Просте та доступне введення в практичну музику». Тобто, у більшості творів є параметри, завдані від початку. З огляду на це саме фактура стає найбільш рухомим та змінюваним компонентом у творах англійських вірджиналістів, саме у фактурних особливостях у першу чергу проявилися специфічні риси стилю англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

Техніку димінування використовували не тільки англійські вірджиналісти, а й італійські та іспанські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. Тобто, це був спільний для цього періоду засіб роботи з матеріалом. Відмінності, які є у використанні цієї техніки тогочасними англійськими

композиторами, формують національну специфіку творів англійських вірджиналістів, національний варіант стилю епохи.

Клавірним п'єсам англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. властиве мігрування основної теми твору по різних голосах фактури. Пересування основної мелодії у фактурі англійські вірджиналісти успадкували від англійських композиторів XV ст., які використовували специфічні техніки переставлення голосів. Також на творчість англійських вірджиналістів вплинув англійський дискант, в якому основний наспів може опинитися в будь-якому голосі фактури.

Звичайно, досліджуючи та описуючи музичний стиль, не можливо розглядати кожен його складову окремо, адже вони пов'язані між собою і становлять єдину систему. Так, при дослідженні та виявленні стилю творчості англійських вірджиналістів важливими також є особливості їх гармонічного мислення. Англійська музика вже у XV ст. відрізнялася від континентальної особливою панконсонантністю, превалюванням паралельних недосконалих консонансів над досконалими консонансами та дисонансами. Таку специфіку англійські композитори зберігають аж до початку XVII ст., описана панконсонантність є яскравим стильовим показником у творах англійських вірджиналістів.

Відмінності між національними школами в рамках однієї епохи виокремлюються у національні варіанти стилю епохи. І тут важливим компонентом стилю стає етос, тобто специфічні риси, притаманні кожній з національних музичних традицій. Те, що робить італійських композиторів італійськими, іспанських – іспанськими, а англійських – англійськими. У даній роботі творчість англійських вірджиналістів розглядатиметься саме як національний варіант стилю епохи. Національний стиль англійської клавірної музики як окреме явище, в усій історії його розвитку, залишається поза межами нашого дослідницького інтересу.

Вивчаючи стиль, його компоненти розглядають на загальному, особливому та одиничному рівнях. У нашій роботі актуальними є особливий та

одиничний рівні. Одиничний рівень проявить індивідуальні риси кожного з англійських вірджиналістів, і таким чином, виявить індивідуальний стиль клавірної музики кожного з них. На особливому рівні, щоб виявити саме англійську специфіку в клавірній музиці другої половини XVI – початку XVII ст., будемо порівнювати використання компонентів стилю англійськими композиторами та їх континентальними сучасниками, насамперед італійськими та іспанськими авторами.

Емпірична складова є дуже важливою для формування та описання стилю, адже нотний запис твору неможливо відокремити від його звучання, саме їх поєднання формує те, що ми називаємо твором, п'єсою. Особливо це стосується старовинної музики, де способи запису штрихів, фразування тощо кардинально відрізняються від сьогоднішніх. Не знаючи, як розшифрувати та вірно прочитати їх, сучасний виконавець не зможе виконати твір належним чином та ризикує спотворити його звучання. Отже, вкрай необхідно вивчати трактати та передмови, в яких композитори залишили вказівки щодо виконання своїх творів, а також гри на інструменті. У даній роботі важливу роль в описанні стилю відіграють англійські загальномузичні джерела XVI – XVII ст., насамперед, трактат Т. Морлі, а також іспанські та італійські клавірні трактати та передмови цього часу, адже досліджуємо саме клавірну музику.

Одним з основних інструментів стилю дослідники називають жанр. Тут стиль проявляється в тому, до яких саме жанрів звертаються композитори, і як вони працюють з кожним із них. Дослідження та порівняння жанрів англійської та континентальної клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. за цими двома параметрами виявляє певні відмінності між різними національними школами, національними різновидами стилю епохи. Таким чином, деталізуються уявлення про англійський національний варіант стилю епохи.

Вивчення художньо-естетичних вподобань та смаків, що панували в Англії другої половини XVI – початку XVII ст. також є важливим при дослі-

дженні та описанні стилю музики англійських вірджиналістів. Музична мова, засоби фіксації твору на папері змінювались протягом історії світової музики, і для відповідного виконання творів ФК музиканту необхідно вивчати не лише трактати та передмови до нотних видань, а й загально-естетичні роботи цього періоду. Саме в них можемо знайти інформацію щодо того, на яких інструментах, в якому контексті, для якої публіки звучали ті або інші твори англійських вірджиналістів. Важливу роль художньо-естетичного контексту, смаків публіки, вподобань покровителів та меценатів відзначають М. Михайлов [58], Л. Мазель [53], Є. Назайкінський [61], Р. Паскаль.

Також з естетикою та художніми смаками епохи тісно пов'язаний відбір жанрів, до яких зверталися композитори. Адже формування жанрової палітри певним чином пов'язане з музичним життям епохи. Кожен жанр має свою прикладну сферу уживання, і саме через жанр художньо-естетичні погляди епохи втілюються та знаходять свій прояв у музиці.

При вивченні та описанні стилю основними досліджуваними компонентами стануть фактура та гармонія, які розглядатимуться на особливому та одиничному рівнях вивчення стилю. Крім того, порівняння творчості англійських вірджиналістів із клавірним доробком їх італійських та іспанських сучасників, виявить специфічні англійські відмінності, що формують англійський національний варіант стилю епохи. Важливе місце у формуванні стилю музики англійських вірджиналістів займає жанр, який будемо розглядати, як інструмент стилю. Класифікуючи жанри, в яких працювали англійські вірджиналісти, будемо спиратися на систему, описану А. Бонд. Вивчення особливостей художніх смаків Англії другої половини XVI – початку XVII ст. дозволить розкрити роль жанру у формуванні стилю тогочасної англійської клавірної музики.

Репертуар ФК охоплює шість жанрів, у яких писали англійські вірджиналісти. Через дослідження на нотному матеріалі ФК фактури та гармонії, як основних компонентів-показчиків стилю творів англійських вірджиналістів, із залученням музичних трактатів та передмов, а також загального художньо-

естетичного контексту тогочасної Англії, зможемо виокремити специфічно англійські риси та описати стиль англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

## РОЗДІЛ 2

### ФІТЦВІЛЬЯМОВА ВІРДЖИНАЛЬНА КНИГА У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ АНГЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

Епоха Єлизавети I, що припадає на другу половину XVI – початок XVII ст. – важливий для англійської культури та нації час. Англія врешті-решт отримала стабільність щодо національної релігійної ідентичності, адже на законодавчому рівні було закріплено зміну католицької релігії на англіканську. Англія употужнила позиції власного морського флоту і переконливо демонструвала себе як сильну морську державу – у 1588 р. англійці здобули перемогу над іспанською «Непереможною Армадою». Англійські мореплавці<sup>24</sup> відкривали нові землі, колонізуючи їх, поповнювали королівську казну та привозили королеві багато нових дивовижних речей (наприклад, спеції, екзотичні фрукти і навіть ескімоса). Активного розвитку при Єлизаветі I дістала й торгівля<sup>25</sup>. Зокрема, Англія почала продавати не тільки вовну, як це було раніше<sup>26</sup>, але й вовняні вироби [30; 150; 199].

Такі процеси відбивались і на культурному житті Англії: релігійна реформа прискорила процес секуляризації мистецтва [22; 98], а численні торгові контакти провокували і контакти творчі<sup>27</sup> [165]. Важливою частиною куль-

<sup>24</sup> Найвідоміші з них: Д. Хавкінс (John Hawkins), котрий започаткував англійську работоргівлю; Ф. Дрейк (Francis Drake), який грабував іспанські колонії у Чілі та іспанські кораблі у відкритому морі; У. Релі (Sir Walter Raleigh), один з фаворитів королеви [165].

<sup>25</sup> В Англії XVI ст. починає розвиватись «індивідуальна підприємницька діяльність». За наказом Єлизавети I кожен купець міг отримати ліцензію або патент на ведення торгівлі з іноземними державами [98]. Королева також видавала хартії на цілі купецькі кампанії. Найкрупніші з них: Англо-Російська (Московська, 1554), Балтійська (1579, торгівля з Росією та країнами Скандинавії), Левантійська (1581, торгівля з країнами Близького Сходу), Гвінейська (1588, переважно работоргівля з Африкою), Ост-Індська (1600; торгівля з країнами Тихоокеанського басейну) [150; 165; 199].

<sup>26</sup> Ще з Середньовіччя Англія була провідним виробником вовни в Європі. Не випадково лорд-канцлер палати Лордів сидів саме на мішку з вовною, який символізував собою національне надбання країни [7; 30].

<sup>27</sup> Відомо, що з Нідерландів до Англії привозили вірджинали [22; 165]. З кораблями іноземних купців до Англії також приїжджали іноземні музиканти і привозили музичні трактати, ноти.

турної політики Єлизавети I була підтримка всього англійського та розвиток традицій і звичаїв, започаткованих її батьком, Генріхом VIII<sup>28</sup>, і дідом, Генріхом VII [150; 199]. Так само, як і батько, вона грала на музичних інструментах, сприяла розвитку театру. Єлизавета I відродила традицію придворних театральних вистав, започатковану її дідом, Генріхом VII, і навіть заснувала щорічний придворний театральний фестиваль [57; 179].

Мета другого розділу роботи – виявити зв'язки репертуару ФК з музичним контекстом Лондона другої половини XVI – початку XVII ст.; з'ясувати, наскільки широко та всебічно збірка відображає тогочасні музичні тенденції; визначити, яку роль відіграє ФК у представленні англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Для цього необхідно вивчити особливості музичного життя елизаветинського Лондона та королівського двору; дослідити, яку роль у них відігравали клавірні інструменти; звернутись до історії створення ФК та встановити, що пов'язує збірку з епохою; окреслити взаємозв'язок музичного життя з жанровим репертуаром англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. та жанровим репертуаром ФК.

Дослідники Л. Мазель [53], С. Скребков [67], М. Михайлов [58], Є. Назайкінський [61], Р. Паскаль [173] підкреслюють значну роль історико-соціального та культурно-естетичного контекстів у формуванні національного варіанту стилю епохи, про що вже йшлося у 1 розділі роботи. Вивчення англійського культурного контексту другої половини XVI – початку XVII ст. у його різноманітних проявах дозволить повніше описати стиль музики англійських вірджиналістів та визначити його специфічні риси.

Нагадаймо, що зберіглось дуже мало англійських музичних трактатів цього періоду, і клавірних трактатів серед них немає. Тому вивчення особливостей музичного життя Лондона другої половини XVI – початку XVII ст. є важливим, адже дає додаткову інформацію виконавцеві щодо особливостей

---

<sup>28</sup> Єлизавета I продовжувала кілька ліній, започаткованих батьком: зміцнення англіканства, будова флоту, всебічна підтримка мистецтв.



тогочасного музикування та побутування музики, дозволяє наблизитись до розуміння тогочасних англійських виконавських традицій. Традиція виконання музики англійських вірджиналістів згасла вже у середині XVII ст. А. Сілбігер [153] та Т. Смірнова [69] відмічають, що за часів правління Якова I, наступника Єлизавети I, клавірна музика поступилась першістю музиці консортній.

Важливими джерелами інформації про культурне життя елизаветинського Лондона є: книга Е. Бартон «Повсякденне життя англійців епохи Шекспіра» (2005) [7], розділ «Єлизаветинський Лондон», написаний К. Монсоном (Creig Monson) для книги «Ренесанс. Від 1470 до кінця XVI століття» під редакцією Я. Фенлона (Iain Fenlon, «The Renaissance. From 1470s to the end of the 16<sup>th</sup> century», 1989) [165]; певні особливості музичного життя елизаветинського Лондона описані у книзі «Клавірна музика до 1700 року» («Keyboard music before 1700», 2004) [153], деякі відомості щодо цього наведені у дисертації російської дослідниці Т. Смірнкової [69]. Багато важливих деталей щодо особливостей музикування у Лондоні другої половини XVI ст. наводить В. Чеппелл (William Chappell) у книзі «Популярна музика старих часів» («Popular music of the Olden Time», 1859) [122; 123]. При вивченні історії створення ФК важливими джерелами стануть передмови до першого та другого видань збірки [189; 191], ґрунтовне дисертаційне дослідження П. П. Джонс «Фітцвільямова вірджинальна книга: історичне підґрунтя та питання виконавської практики» («The Fitzwilliam Virginal book: historical background and performance practice issues», 2009 [151]), а також статті Д. Моронея [166; 167] і О. Нейбора (Oliver Neighbour) [170].

## **2.1 Музичний світ елизаветинського Лондона**

Єлизаветинський Лондон був беззаперечним культурним та музичним центром країни, про що є численні згадки сучасників. К. Монсон наводить розгорнутий опис тогочасної англійської столиці, який залишив у дорожніх нотатках швейцарський лікар та мандрівник Т. Платтер (Thomas Platter) під

час перебування в Англії у 1599 р.: «Місто Лондон величезне та чудово побудоване, дуже густо населене, процвітає, і настільки перевершує інші міста у своїх ремісничих та купецьких справах, що можна впевнено назвати його не тільки головним містом усього королівства Англії, але й одним із найвідоміших міст у всьому християнському світі. Це місто настільки перевершує інші англійські міста, що можна сказати: не Лондон в Англії, але Англія у Лондоні. [...] Тому той, хто побачив Лондон із його околицями та Королівськими палацами, може без жодного сумніву стверджувати, що він знає Англію» [165, с. 304]. Отже, все найкраще, що було в елизаветинській Англії, концентрувалось або продукувалось у Лондоні. Відмітимо, що у першу чергу, це стосувалось музики.

Музичне життя елизаветинського Лондону характеризується різноманітністю, демократичністю та культивуванням національних традицій.

Демократичність англійського музичного життя другої половини XVI – початку XVII ст. проявляється у вільному співіснуванні та гнучкій взаємодії придворного та міського культурного просторів, що позначилося на стилі інструментальної (зокрема, клавірної) музики елизаветинської епохи. В елизаветинському Лондоні придворне та міське музичне життя були пов'язані спільним колом музикантів: придворні композитори писали для міського оркестру, хлопчики з хору придворної Королівської капели брали участь у міських концертах та театральних виставах, а міські театральні трупи разом зі своїми музикантами давали вистави при дворі, виступали перед королевою та почесними іноземними послами. Згадаймо, що говорячи про національні особливості стилю англійського мистецтва, С. Банфілд [106] називає таку демократичність толерантністю (докладніше див. 1 розділ роботи).

Яскравим прикладом гнучкої взаємодії придворного та міського культурних просторів є театральна музика елизаветинського Лондона. Мова йде про придворні маски, міські театральні вистави та вистави-жиги, у музичному супроводі яких часто звучали одні й ті самі мелодії.

**Вистави-жиги**<sup>29</sup>. М. Тілмут (Michael Tilmouth) і Т. Дарт (Thurston Durt) вказують, що у другій половині XVI ст. в Англії існували сценічні вистави для простої нешляхетної публіки, що називались жигами («jigg») <sup>30</sup> [158]. Це були короткі жартівливі віршовані комедії-пародії для 2–5 героїв, у яких грали професійні комедіанти. Особливість жиг-комедій полягала у тому, що актори співали віршований текст на одну або декілька популярних народних мелодій, і танцювали під свій спів <sup>31</sup> [158].

Т. Дарт та М. Тілмут вивчають особливості музичного супроводу подібних вистав та надають перелік найбільш популярних мелодій, що у них використовувались. Це «Волсінгам» («Walsingham»), «Видійди від мого вікна» («Go from my window»), «Ель (матінки) Воткін» («Watkins Ale») <sup>32</sup>, «Іспанська Павана» («Spanish Pavan») [130; 158]. Прикметно, що у ФК наявні варіації саме на ці мелодії – В. Бьорд «Волсінгам» («Walsingham») [189, с. 267–273], Д. Булл «Волсінгам» («Walsingham») [189, с. 1–18], Т. Морлі «Видійди від мого вікна» («Go from my window») [189, с. 42–46], Д. Мандей «Видійди від мого вікна» («Go from my window») [189, с. 153–157], Д. Булл «Іспанська Павана» («Spanish Pavan») [190, с. 131–134], анонімний автор «Ель (матінки) Воткін» («Watkins Ale») [190, с. 236–237]. Крім того, у ФК містяться мелодії контрдансів і сільських танців, які також могли звучати у жигах-виставах.

**Придворні маски.** Важливою частиною придворного королівського балу були театральні вистави, які називались мішаними комедіями або мас-

<sup>29</sup> У першу чергу, жвава та швидка жига є відомим англійським танцем (англ. gigue, іт. gigo, gigue, фр. jig), переважно дводольним (хоча трапляються випадки використання інших метричних рішень) [158]. У XV ст. на Британських островах, де ймовірно і виник танець, жигами (jig) називались усі популярні народні танці.

<sup>30</sup> Перші згадування про сценічне виконання комедій-жиг відносяться до 1582 р. Т. Дарт і М. Тілмут припускають, що комедії-жиги були відомі в Англії набагато раніше, можливо вже в кінці XV – на початку XVI ст. [130].

<sup>31</sup> Можливо, театралізовані жиги-вистави вплинули і на характер жиг-танців (або навпаки: характер жиг-танців вплинув на характер жиг-вистав?). Адже згадування цього танцю в англійській літературі другої половини XVI – першої половини XVII ст. (наприклад, у комедії В. Шекспіра «Багато галасу з нічого» / «Much Ado about Nothing», 1598) наводять дослідників на думку, що це «був швидкий пантомімічний танець для декількох людей зі жвавим ритмом та віртуозними рухами ніг» [158].

<sup>32</sup> Переклад, запропонований М. Копчевським [79].

ками<sup>33</sup>. У ФК є чотири твори під назвою «Маска» [190, с. 350–352, с. 264, с. 265, с. 273]. Цікаво, що всі вони написані Дж. Фарнебі, який не був придворним композитором<sup>34</sup>. Усі чотири п'єси є клавірними версіями певних мелодій, ідентифікація яких до тепер лишається дослідницькою проблемою [161].

У XVI ст. придворна маска – «художня, вишукана та витончена» театральна вистава [156], де акторами та виконавцями музичних і танцювальних номерів були джентльмени Королівської капели, придворні і навіть члени королівської родини. Відомо, що Генріх VIII полюбляв придворні вистави та із задоволенням брав у них участь як актор і танцюрист [165].

Маски, або як їх тоді називали «переодягання» [156], традиційно розігрувались під час різдвяних свят ще у XV ст. при дворі діда Єлизавети I Генріха VII (1457–1509). Єлизавета I не лише зберегла цю традицію, а й розвинула її до масштабів цілого театального фестивалю. К. Монсон вказує, що він проводився у період між Стрітением, яке в Англії відмічають 2 лютого, та Масляною<sup>35</sup> [165]. Під час цього фестивалю у придворних виставах брали участь практично всі музиканти Королівської капели, хор хлопчиків капели, а також співаки хору собору Св. Павла. Крім того, зі своїми виставами до королівського двору запрошувались акторські трупи лондонських театрів<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Маска (maske, masque), або мішана комедія, сформувалась на основі «переодягання» (disguising) – традиційної англійської вистави XV ст., в якій актори зазвичай говорили, співали і танцювали. Побудовані на алегоричних та міфологічних темах, переодягання грались при дворі наприкінці кожного балу, у святкові дні, а також присвячувались спеціальним подіям [156].

<sup>34</sup> Можна припустити, що Дж. Фарнебі писав музику до вистав міських театрів, утім жодних свідчень про це не залишилось [161].

<sup>35</sup> Shrovetide, Pancake week, Mardi Gras. Починається за тиждень до початку Великого Поста і відзначається протягом тижня [165].

<sup>36</sup> На початку XVI ст. в Англії були розповсюджені бродячі акторські трупи, що зазвичай налічували 5-6 чоловік. Свої вистави вони грали на подвір'ях готелів та на центральних міських площах. У другій половині XVI ст. у передмісті Лондона були зведені перші стаціонарні театральні будівлі: «Театр» (побудований актором Дж. Бьорбеджем (James Burbage) у 1576), «Куртина» (1577), «Роза» (1587), «Лебідь» (1596), «Глобус» (побудований В. Шекспіром у 1599), «Фортуна» (1600). Наприкінці XVI ст. у Лондоні діяло декілька акторських труп, які перебували під покровительством шляхетних осіб: «Слуги королеви», «Слуги графа Лестера», «Слуги лорд-камергера» (у цій трупі були В. Шекспір, батько та

К. Монсон зазначає, що до участі у фестивалі запрошувались лише ті, хто проходив відбірковий тур. Лорд Чембрлен, відповідальний за відбір, записав, що йому необхідно «обговорити з лорд-адміралом (придворна посада – *Л.Т.*) та розпорядником свят порядок прослуховування усіх п'єс з метою вибрати ті, котрі відрізняються найбільш пишними вбраннями, найбільшим різноманіттям музики і танців, і з найбільш відповідним сюжетом, що подарує найбільшу насолоду Її Величності» [165, с. 324]. Ймовірно, що саме під час таких фестивалів придворна публіка мала змогу познайомитись із музикою різноманітних театральних вистав, що грались у місті.

Роль музики і тексту у придворних масках була рівнозначною, тому вистави часто створювались у щільній співпраці композиторів та поетів [156]. При Єлизаветі I придворні маски писали драматурги Ф. Бомонт (Francis Beaumont, 1585–1616) та Д. Флетчер (John Fletcher, 1579–1625), Б. Джонсон (Ben Johnson, 1572–1637), К. Марло (Christopher Marlowe, 1564–1593), Р. Едвардс (Richard Edwards)<sup>37</sup>. Відповідальним за музичну частину масок був Р. Фаррант (Richard Farrant)<sup>38</sup> [122; 123; 165]. Вкрай важливим є те, що збереглись свідчення щодо музики, яка звучала у придворних масках, адже саме музичний супровід є тим простором, що поєднує придворні та міські театральні вистави.

В. Чеппел зазначає, що вже на початку XVI ст. використання народних мелодій у придворних масках та міських театральних виставах стало «давньою англійською традицією» [122, с. 72]. Він наводить також акторські вказівки до п'єси «Заповіт та остання воля літа» («*Summer's Last Will and Testament*»), прем'єра якої відбулась 1593 р. при дворі. У них зазначається, що Пролог актори мають почати «у приступі веселощів та зі старою піснею»

---

син Джеймс та Річард Бьорбеджі (Richard Burbage)). Крім того, з кінця XVI ст. у Лондоні існували дві трупи акторів-хлопчиків, до яких входили хлопчики з хору Королівської капели та капели собору Св. Павла. Популярність дитячих труп була великою, а своєю майстерністю вони складали серйозну конкуренцію дорослим акторам [57].

<sup>37</sup> Richard Edwards, 1525-1566, придворний поет, драматург та композитор, керував театральною трупю хору хлопчиків Королівської капели [70].

<sup>38</sup> Richard Farrant, 1525/30-1580, придворний композитор, Джентльмен Королівської капели, був також органістом у Віндзорі [70].

(«with a fit of mirth and an old song», [122, с. 72]), а наприкінці комедії один із героїв має перервати музику вигуком: «А тепер заспіваймо стару пісню!» («Let's have an old song» [122, с. 72]). Цілком можливо, що актори «у приступі веселощів» співали мелодії, які використовувались у міських жигах-виставах. Адже деякі мелодії вистав-жиг [130] згадуються у придворних масках, написаних поетами Єлизавети I.

В. Чеппел зібрав детальні відомості щодо народних мелодій, згадуваних у елизаветинських придворних театральних п'єсах [122; 123]. Зауважимо, що практично усі вони містяться у ФК. Мелодію пісні «Робін» («*Robin*»), варіації на яку написали Д. Мандей та Дж. Фарнебі, співає Офелія у «Гамлеті» В. Шекспіра<sup>39</sup> [122, с. 234]. Мелодія «Волсінгам» («*Walsingham*») згадується у декількох п'єсах Ф. Бомонта та Д. Флетчера<sup>40</sup>, а також у памфлеті Т. Неша (Thomas Nash, 1567–1601) «Поїхати до Саффрон-Волдена» («Have with you to Saffron-Walden», 1596) [122, с. 121-123]; мелодія «Джон, прийди мене поцілувати» («*John come kiss me now*», варіації В. Бьорда [189, с. 47–53]) – у трагедії Т. Хейвуда (Thomas Heywood, 1574–1641) «Жінка, вбита добротою» («A woman killed with kindness», 1603)<sup>41</sup> [122, с. 122, с. 147, с. 218, с. 660, с. 772]; пісня «Видійди від мого вікна» («*Go from my window*») – у п'єсі Ф. Бомонта та Д. Флетчера «Лицар Пломеніючого Товкача» («The knight of the Burning Pestle», 1607) та у памфлеті Т. Неша «Полеміка Марпрелата» («The Marprelate controversy», 1588-1589) [122, с. 140–142].

Доволі популярним був контрданс «Раунд Селлінджер» («*Sellenger's Round*», варіації В. Бьорда [189, с. 248–253], що згадується у

<sup>39</sup> Ця мелодія також згадується у п'єсі «Два знатних родича» («Two noble kinsmen», 1634) придворного поета та драматурга Д. Флетчера [122, с. 234].

<sup>40</sup> Ф. Бомонт, Д. Флетчер «Доля найчеснішої людини» («The Honest man fortune», 1613), «Лицар Пломеніючого Товкача» («The knight of the Burning Pestle», 1607). Також мелодія «Волсінгам» («Walsingham») згадується в анонімній комедії «Ганс Пивний Кухоль, його невидима комедія Бачити мене і не бачити мене» («Hans Beer Pot, his invisible Comedy of See me and see me not», 1618) [122, с. 121].

<sup>41</sup> Згадування цієї мелодії наявне також у комедії Р. Братвайта (Richard Brathwayte, 1588-1673) «Розповіді вівчаря» («Sheperd's Tales», 1623) та анонімній комедії «Том Тайлер та його дружина» («Tom Tiler and his wife», 1661) [122, с. 122, с. 147, с. 218; 123, с. 660, с. 772].

творах Т. Хейвуда «Рай Бахуса» («*Bacchus' Bountie*», 1593) і «Красуня із Заходу» («*Fair maid of the West or a Girl worth Gold*», 1597-1603)<sup>42</sup>, у п'єсі Т. Міддлтона (Thomas Middleton 1580–1627) «Розповіді Отця Хаббарда» («*Father Hubbard's Tales*, 1604), в алегоричній комедії «Розмова, або змагання язика та п'яти почуттів переваги» («*Lingua, or the Combat of the Tongue and the Five Senses for Superiority*», 1607) ймовірно авторства Т. Томкіса (Thomas Tomkis, 1580-1634), а також у п'єсі Дж. Ширлі (James Shirley, 1596–1666) «Повія» («*Lady of Pleasure*», 1637) [122, с. 69; 123, с. 541].

«*Підбадьортеся*» («*Up Tails all*») – мелодія ще одного популярного народного танцю, яка згадується у п'єсі придворного поета Б. Джонсона (Ben Jonson, 1572–1637) «Кожен не в собі» («*Every man out of his humour*», 1598) та у п'єсі «Франт» («*Сохсомб*», 1612–1613) Ф. Бомонта та Д. Флетчера [122, с. 196; 123, с. 773]. Крім того, В. Чеппелл віднайшов згадування цієї мелодії у комедії Е. Шарфама (Edward Sharpham, 1576–1608) «Флер» («*Fleire*») (1607), яку часто грали у відомому театрі Блекфрайєрс («*Blackfriars*») хлопчики з Королівської капели [122, с. 196; 123, с. 773].

Збереглись враження від одного з виступів хору хлопчиків у театрі «Блекфрайєрс»<sup>43</sup>. Герцог Померанський записав у своєму щоденнику: «Ми відправились на дитячу комедію, в якій розповідалась історія про англійську королеву-вдову. [...] Ціна за вхід на виставу становить 8 шилінгів [відмітимо, що це доволі кругла сума на той час – *Л. Т.*]. Не дивлячись на це, у театрі завжди достатньо людей, серед яких багато заможних жінок, тому що, як нам і казали, тут звучать гарні думки та корисні вислови. Актори грають свої п'єси при світлі, що справляє надзвичайне враження. Протягом години перед початком вистави публіка слухала прекрасних музикантів, які грали на органах, лютнях, пандорах, мандолінах, скрипках та флейтах. Хлопчики співали

<sup>42</sup> Ця драма була опублікована у 1631 р., але є свідчення, що до того вона гралась при королівському дворі [165].

<sup>43</sup> К. Монсон відмічає, що за англійською традицією другої половини XVI ст. виставам міських театрів передували концерти, в яких часто виступали придворні композитори та хлопчики хору Королівської капели [165].

так стройно, що краще співають можливо тільки монахині у Мілані. Нічого подібного ми не чули» [165, с. 326]. Привабливим виглядає припущення, що герцог Померанський дивився саме п'єсу Е. Шарфама, у якій хлопчики з Королівської капели виконували пісню «Підбадьортесья» («*Up Tails all*»). Адже Е. Шарфам писав здебільшого для театру «Блекфрайерс» [171].

У ФК містяться варіації «Підбадьортесья» («*Up Tails all*»), написані Дж. Фарнебі [190, с. 360–365]. Прикметно, що наприкінці XVII ст., коли елизаветинська доба сприймалась як історія, Д. Ванбру (John Vanbrugh, 1664–1726) у п'єсі «Ображена дружина» («*Provoked wife*», 1697) згадує цю популярну за елизаветинських часів мелодію як старий англійський наспів [122, с. 196; 123, с. 773].

Окрім народних пісень, у театральних п'єсах згадуються мелодії елизаветинських балад, варіації на які також містяться у ФК. В. Чеппелл підкреслює, що подібні посилання є у творах В. Шекспіра: мелодія «Фортуна» («*Fortune*») згадується у «Віндзорських насмішницях» («*The Merry Wives of Windsor*», 1597) і «Титус Андронікус» («*Titus Andronicus*», 1593)<sup>44</sup> [122, с. 162]; балада «О, моя панно» («*O mistress mine*») у комедії «Дванадцята ніч» («*Twelfth Night*», 1602) [122, с. 209]; балада «Ханскін» («*Hanskin*») у п'єсі «Зимова казка» («*A Winter's Tale*», опубл. 1623) [122, с. 73].

Також В. Чеппелл знаходить посилання на мелодію елизаветинської балади «Не бажуючи іти» («*Loth to depart*»)<sup>45</sup> у творах Ф. Бомонта та Д. Флетчера<sup>46</sup>, у п'єсах Чепмена<sup>47</sup> та у п'єсі «Старий закон» («*The Old Law*»,

<sup>44</sup> Мелодія також згадується у п'єсах Б. Джонсона «Обставини змінилися» («*The case is altered*», 1609), «Перевтілення циган» («*The Gipsies Metamorphosed*», 1621); Ф. Бомонта та Д. Флетчера «Звичай країни» («*The Custom of the Country*», 1623) «Лицар Пломеніючого Товкача» («*The Knight of the Burning Pestle*», 1607), «Полювання на мисливця» («*The Wild Goose Chase*», 1621); Дж. Ширлі «Вдячний слуга» («*The Grateful Servant*», 1630), Р. Брома «Антиподи» (Richard Brome, 1590-1652, «*Antipodes*», 1638). Крім того, посилання на цю мелодію є у трактаті Р. Бартонна «Анатомія меланхолії» (Robert Burton, 1577-1640, «*Anatomy of Melancholy*» (1621).

<sup>45</sup> Переклад, запропонований О. Бурундуковською [19].

<sup>46</sup> Ф. Бомонт, Д. Флетчер «Хитрощі» («*Wit at several Weapons*», 1614).

<sup>47</sup> Дж. Чепмен (George Champan) «Сльози удовиці» («*Widow's Tears*», 1612), «*Vox Borealis*» (1641).



1616) Т. Міддлтона (T. Middleton), В. Роулі (William Rowley, 1585–1626) і Ф. Мессінджера (Philip Massinger? 1583–1639/40) [122, с. 173; 123, с. 708, с. 772]. Мелодія балади «*Мартін сказав своєму слугі*» («*Martyn said to his man*») згадується у творі Т. Деккера (Thomas Dekker, 1572–1632) «Приємна комедія про старого Фортунатуса» («*The Pleasant Comedie Old Fortunatus*», 1599), а балада «*Ель (матінки) Воткін*» («*Watkins Ale*») у памфлеті Г. Четтла (H. Chettle) «*Kind-heart's Dream*» (1592) [122, с. 136].

Спостерігаємо, що згадки народних мелодій є частими у літературних творах, адресованих вишуканій придворній публіці. Це вказує на значну популярність таких мелодій у елизаветинському Лондоні, а також є ознакою спільності міського та придворного музичних просторів. Отже, наприкінці XVI ст. англійська музична практика залучала одні й ті самі мелодії, що могли використовуватись як у придворних масках, що грались для вишуканої публіки, так і у комедіях-жиггах, призначених для менш шляхетних верств населення. Деякі дослідники зауважують, що таке поєднання куртуазного та народного в англійській музиці елизаветинських часів певним чином вплинуло і на інструментальну, зокрема, клавірну музику другої половини XVI – початку XVII ст. [14; 15; 16; 17; 18 19; 153].

Королівський двір слугував моделлю культурного та музичного життя для містян. Тому спільність придворного та міського, безумовно, впливала на якість музики, яка звучала у Лондоні. Жителі Лондона наслідували королівські смаки, кожен заможний лондонець намагався у власному помешканні «відповідати» атмосфері королівського двору<sup>48</sup> [7]. При дворі працювали найкращі музиканти, і, граючи поза його межами, вони створювали нові конкурентні умови, що спричиняло підвищення професійного рівня міських музикантів. Крім того, взаємодія придворного та міського музичного життя

---

<sup>48</sup> Це стосувалось не лише музичних придворних уподобань. Зберіглись свідчення про те, що дружини заможних лондонських купців замовляли собі такі ж вишукані капелюхи, як і придворні дами, а іноді дружини купців мали сукні, дорожчі за королівські. Королева Єлизавета I навіть змушена була заборонити міським жителям носити одяг із коштовних тканин [7].

впливала і на міську публіку. Адже, звикаючи до гри найкращих музикантів, слухачі ставали вибагливішими, розвивався їхній смак.

Важливу роль у придворному житті відігравали королівські бали, що складались із двох обов'язкових частин: танців і театральних вистав<sup>49</sup>. Зазначимо, що музика, яка звучала під час цих розваг, певним чином вплинула на англійський клавірний репертуар другої половини XVI – початку XVII ст., адже найбільш численні жанрові групи, – танці та варіації на народні та популярні мелодії, – пов'язані саме з музикою королівських балів.

Королева Єлизавета, як і її батько Генріх VIII, любила танцювати і робила це прекрасно. У молодому віці королева неодмінно танцювала під час балу декілька вольт та гальярд<sup>50</sup>. Про це свідчать, зокрема, гравюри, на яких Єлизавета I зображена у танці зі своїми фаворитами [54; 55; 56]. Коли через поважний вік королева вже не танцювала публічно, вона все одно не могла втриматися від рухів у такт музиці<sup>51</sup>.

Найбільшу перевагу при дворі Єлизавети I надавали павані та гальярді, які слідували одна за одною. Німецький землевласник Л. вон Ведель детально описав як танцювали павану та гальярду при дворі Єлизавети I: «Танцюристи зробили декілька кроків вперед і потім повернули назад. Наприкінці

---

<sup>49</sup> Граф Орсіні залишив спогади про один з королівських балів 1601 р.: «Коли королева увійшла до зали, усі присутні, включаючи дам та музикантів різних консортів, стояли. Як тільки Її Величність зайняла своє місце, почався Гранд Бал, дами та лицарі почали танцювати. Коли танці закінчились, було показано “мішану комедію” з музикою і танцями» [165, с. 323].

<sup>50</sup> Впродовж життя Єлизавета щоранку декілька годин присвячувала танцям, співу та грі на вірджиналі. К. Монсон наводить цікавий фрагмент із листування придворних Єлизавети I. Д. Стенхоп, барон з кола Р. Сесіла, фаворита Єлизавети I, писав своєму другові, лорду Талботу: «Королева, окрім музики та співу, як і раніше включає до своїх ранкових занять шість або сім гальярд, і виконує їх чудово!». [165, с. 319]. Цей запис зроблено 22 грудня 1585 р., тож королеві Єлизаветі I було 52 роки! Нагадаймо, що гальярда – це «високий» стрибковий танець, виконання якого вимагало від танцюриста гарної фізичної форми.

<sup>51</sup> Французький посол де Месс (de Maisse) у січні 1598 р. записав, що 65-тирічна королева «отримує таке задоволення від танців, що коли її підлеглі танцюють, вона не може втриматися від того, щоб не здійснювати рухів головою, руками та ногами. Вона робить зауваження придворним, якщо їй не подобається, як вони танцюють, і без сумніву, вона майстриня, що володіє мистецтвом танцю в італійській манері на високому рівні» [165, с. 320].

вони розділились. Пари обмінювались партнерами, але у певний момент кожен танцюрист повертався до свого партнера. Під час танцю жінки часто присідали у привітальному реверансі, а чоловіки схилялись перед дамами, знімаючи капелюха на знак привітання. Жінки були стрункими, гарними, на них були розкішні сукні<sup>52</sup>. Павану танцювали вже немолоді люди найвищого статусу та рангу. Коли танець було закінчено, молоді чоловіки відклали свої рапіри та плащі і, залишаючись одягненими у дублети та лосини, запросили дам до танцю. Вони танцювали гальярду, а королева тим часом спілкувалась із тими, хто щойно танцював павану» [165, с. 319].

Королівські бали завжди починались неспішною та величною паваною. Саме поважність та пишність робили павану найкращім танцем для початку балу, адже, як зазначає Т. Арбо (Thoinot Arbeau, 1520–1595) у трактаті «Оркезографія» («Orchésographie», 1589), «павану танцюють королі, принци та шляхетні пани, щоб у дні урочистих свят показатись у прекрасному парадному одязі. Їх супроводжують королеви, принцеси та шляхетні пані»<sup>53</sup> [63; 64].

Більшу частину танцювальних п'єс у ФК складають саме павани та гальярди. Загалом у збірці їх 80. Відмітимо, що у продовження придворної танцювальної практики того часу, павани та гальярди у ФК зазвичай також поєднуються у пару. У подальшому це вплинуло на спорідненість музичного матеріалу павани і гальярди в англійській клавірній музиці другої половини XVI – першої половини XVII ст. (про що йтиметься у 3 розділі роботи).

<sup>52</sup> Т. Арбо описав, як мали бути одягнені ті, хто танцював павану: «Благородний кавалер може танцювати павану у плащі і з мечем, інші – у довгому одязі, рухаючись благоприсойно і з підкресленою урочистістю» [63; 64].

<sup>53</sup> Згідно правил придворного етикету у залах, де проходили бали Єлизавети I, потрібно було знімати головні убори. Виключення робилось лише під час виконання павани. К. Монсон наводить запис із щоденника Л. Веделя (Lupold von Wedel): «Перед початком танцю чоловіки та жінки з'єднали руки, як у Німеччині (мається на увазі, як у німецькому танці алеманда – *Л.Т.*). Чоловіки були у капелюхах, хоча у будь-якому іншому випадку жодна людина, незалежно від статусу, не може вдягати капелюха, знаходячись у королівській залі (the Queen's chamber). Не має значення, чи присутня у цей момент у залі королева» [165, с. 319].

Крім паван та гальярд, у ФК міститься 22 алеманди<sup>54</sup> (8 анонімних творів, 6 алеманд В. Бьорда, одна з яких має окремо виписану варіацію на весь твір, 2 алеманди Р. Джонсона (Robert Johnson), і по одній алеманді Т. Морлі, Д. Булла, В. Тісдалла (William Tisdall), М. Пірсона, Д. Мерчента<sup>55</sup>, Хупера (Hooper)), 14 курант<sup>56</sup> (12 анонімних, 2 куранти В. Бьорда і 1 куранта Хупера), 5 Той<sup>57</sup> (3 анонімні п'єси, і по 1 той Д. Булла і Дж. Фарнабі), 5 жиг (2 жиги Д. Булла, по 1 В. Бьорда, Дж. Фарнабі, Р. Фарнабі), 1 вольта В. Бьорда<sup>58</sup> і 1 анонімна «Королівська моріска» («The King's Morisco»).

Отже, музичний простір елизаветинського Лондону характеризується єдністю: одні й ті самі мелодії звучали як при дворі, так і за його межами; часто одні й ті самі музиканти брали участь у міських та придворних заходах. Подібна спільність, як зауважуємо під час розгляду, позначилася і на тогочасному англійському клавірному репертуарі. Адже англійські вірджиналісти писали варіації на мелодії, котрі звучали у придворних маскалах і виставах-жиггах, а також згадувались у тогочасних літературних творах. Танцювальний англійський клавірний репертуар складають переважно павани та гальярди, що їх так любила королева. Крім того, наявні і більш простонародні танці,

<sup>54</sup> Алеманда – придворний танець помірного темпу у дводольному розмірі, популярний у Європі XVI – першої половини XVII ст. [153].

<sup>55</sup> Marchant (Merchant, 1588–1611) – англійській композитор або композитори. У 1593 р. Джентльменом Королівської капели було призначено Джона Мерчанта, про якого нічого не відомо. У 1611 р. В. Фрост (William Frost) сповіщав у листі Р. Сесіла про «смерть м-ра Мерчанта, який навчав принцесу Єлизавету гри на вірджиналах» [165]. Залишається невідомим, була це одна особа або різні.

<sup>56</sup> Куранта (фр. courante, іт. corrente, англ. corant, coranto) – придворний танець у тридольному метрі, популярний на континенті, зокрема, у Франції та Італії з XVI до середини XVIII ст. [157].

<sup>57</sup> Той (Toye, toy) – невелика за розміром п'єса простої форми із прозорою фактурою. Мелодія зазвичай квадратної структури з мінімальним поліфонічним розвитком [115]. В англійських нотних джерелах 1590–1660 р.р. зберіглося більше 50 п'єс з такою назвою. Часто Той має характер алеманди, куранти або жиги. Наприклад, «The Duchesse of Brunswick's Toye» («Той герцогині Брунсвікської») Д. Булла, що міститься у ФК, зустрічається в інших джерелах під назвами куранти (Coranto) і «Найніжніша та найчистіша» («Most sweet and fair») [115].

<sup>58</sup> Вольта (volta, volte) – придворний танець провансальського походження, популярний у Франції, Англії, Німеччині з середини XVI до середини XVII ст. Вольта – тридольна і швидша за гальярд, відома своїм фривольним характером, адже партнери у ній знаходились вкрай близько один до одного [127].

зокрема, жиги. Поєднання вишуканих придворних танців із народними танками у межах спільного репертуарного простору можна вважати проявом демократичності музичного життя єлизаветинського Лондону.

Окрім демократичності, музичне життя єлизаветинського двору характеризувалось надзвичайним різноманіттям форм та умов музикування. При цьому, якість та розмаїття придворного музичного життя за часів Єлизавети I відзначаються виключною вишуканістю та рафінованістю. При дворі існували дві музичних інституції: Королівська капела (The Chapel Royal) і придворний оркестр «Музика Королеви» (The Queen's Music). Придворний оркестр переважно грав на балах та під час інших придворних розваг. Коло обов'язків музикантів Королівської капели було пов'язане і з виконанням музики, і з її створенням. Так, співаки Королівської капели виконували духовну музику під час придворних богослужінь та під час богослужінь у головних соборах Лондона [165]. Крім того, композитори, що входили до складу Королівської капели, створювали музику для придворних театральних вистав, свят, урочистих прийомів, а також писали окремі світські вокальні та інструментальні твори (можливо, для того, щоб королева та її придворні могли розважити себе у вільний час?).

У період правління Єлизавети I Королівська капела складалась із тридцяти двох дорослих співаків та тринадцяти хлопчиків, «які мали старанно присвятити себе мистецтву співу»<sup>59</sup> [165, с. 318]. Співаки Королівської капели брали участь в урочистих та щоденних богослужіннях при дворі, а також у соборі Св. Павла та у Віндзорі, для яких вони спеціально розучували та виконували меси та молебни [153]. Герцог Померанський відмічав, що

---

<sup>59</sup>У кінці XVI ст. професійний рівень хору хлопчиків Королівської капели настільки виріс, що їм було передано частину обов'язків «дорослого» хору. Зокрема, вони брали участь у виставах міських театрів «Лінкольнз Інн» / «Lincoln's Inn» та «Блекфрайєрс» / «Blackfriars». У 1576 р. приміщення трапезної колишнього монастиря Блекфрайєрс було переоблаштовано на театральну залу. Це був перший у Лондоні театр із дахом, в якому вистави йшли при штучному освітленні (на відміну від відкритих театрів, яким був «Глобус», де вистави йшли у денний час). Наприкінці XVI ст. у «Блекфрайєрсі» зазвичай грала одна з двох популярних у тогочасному Лондоні дитячих театральних труп – трупа хору хлопчиків Королівської капели, або трупа хору хлопчиків собору Св. Павла [57].

«люди шляхетного походження збираються, як купці на біржі, щоб послухати прекрасну музику, яку тут [у соборі Св. Павла –*Л. Т.*] виконують щодня» [165, с. 316]. На щоденних службах зазвичай були присутніми не більше 16 співаків. Для особливо урочистих випадків запрошувались «позаштатні джентльмени» («gentlemen extraordinary»), почесні члени хору («honorary members of the choir») [165].

Співаків для придворної капели ретельно відбирали по всій Англії серед музикантів провінційних церков<sup>60</sup>. Відібрані музиканти переїжджали до Лондону, втім могли лишати попереднє місце роботи, адже королева дозволяла музикантам капели суміщати посади. Такою можливістю скористалися, зокрема, В. Бьорд, Т. Морлі, Д. Булл [149; 155; 165]. Залишаючись, хоч дещо і формально, на посадах у провінційних церквах, вони були зобов'язані писати музику для поточних церковних потреб. Цілком можливо, що приїжджаючи зі столиці до «рідних» церков, придворні музиканти також грали концерти (відомо, що так робив В. Бьорд [153; 155]).

Джентльменами Королівської капели при Єлизаветі I були практично всі відомі тогочасні композитори: Т. Талліс, Д. Блітмен, В. Бьорд, Т. Морлі, Д. Булл, Д. Мандей, Д. Доуленд, Н. Строджерс, М. Пірсон [165]. Із композиторів, чиї твори містяться у ФК, тільки Дж. Фарнебі не працював при дворі!<sup>61</sup> Цікаво, що склад Королівської капели завжди залишався суто англійським, іноземні музиканти (навіть протестанти за віросповіданням) туди не допускались [106; 165]. Існувала певна замкненість всередині Королівської капели, і англійські композитори, що входили до її складу, вчилися один у одного. Найстаршими Джентльменами Королівської капели були Т. Талліс та Д. Блітмен. Т. Талліс був учителем В. Бьорда, учнями якого були такі англійські композитори кінця XVI – початку XVII ст., як Т. Морлі, Т. Вілкіс (Thomas Weelkes, 1576–1623), М. Пірсон, Ф. Річардсон, П. Філіпс. Д. Блітмен був

<sup>60</sup> Співаками ставали жителі провінційних місцевостей, багато хлопчиків саме так потрапляли до Королівської капели. Серед таких дітей був і відомий згодом англійський композитор П. Філіпс [183].

<sup>61</sup> У документах різних часів містяться згадки про Дж. Фарнебі, як про теслю [15; 18; 161].

учителем Д. Булла, у якого вчилися Т. Томкінс та О. Гіббонс. Можна припустити, що подібна спадковість Королівської капели певним чином вплинула на формування школи англійських вірджиналістів.

Крім написання музики, до обов'язків придворних композиторів також входила гра на тому чи іншому музичному інструменті (В. Бьорд та Д. Булл були придворними органістами, О. Гіббонс – виконавцем на вірджиналі, а Д. Доуленд – лютністом) [145; 147; 153]. Також джентльмени Королівської капели часто займали посади органістів у великих соборах Лондона: Т. Морлі – у соборі Св. Павла, Д. Мандей – у капелі Св. Георгія у Віндзорському замку [153]. Деякі з композиторів давали концерти перед шляхетною публікою. Наприклад, Д. Булл та Т. Томкінс, відомі віртуози, часто виступали при дворі [153], а В. Бьорд грав у домах вельможних англійських католицьких родин [155].

Оркестр «Музика Королеви» був залучений переважно до світської частини придворного життя<sup>62</sup> і супроводжував музикою королівські бали, грав для королеви та її гостей під час прогулянок<sup>63</sup>, полювання, урочистих прийомів та щоденних королівських трапез. На відміну від Королівської капели, у «Музиці королеви» грали як англійські, так й іноземні музиканти<sup>64</sup> [165].

Німецький адвокат Пол Хентцнер (Paul Hentzner) був присутній на королівському обіді у Грінвічі у 1598 р. Він описав ритуал, що розпочинав королівську святкову трапезу, і зауважив, що підчас цього ритуалу звучала му-

<sup>62</sup>Оркестр був створений батьком Єлизавети I, Генріхом VIII, і називався, відповідно, «Музика короля» [165].

<sup>63</sup>К. Монсон наводить описання однієї з таких прогулянок королеви Темзою, що їх вчиняла Єлизавета I протягом усіх років правління. Так, у день Св. Георгія у 1559 р. «після вечері королеву у човні возили Темзою вгору і вниз. Сотні інших човнів пропливали повз неї і тисячі людей стовпились на березі, аби привітати Її Величність. Грали флейти та труби, били барабани, розряджались рушниці, у повітря кидали петарди. Все це продовжувалось до десятої години вечора, аж доки королева не відправилась додому» [165, с. 331–332].

<sup>64</sup>К. Монсон відмічає, що дві третини оркестру склали саме іноземні музиканти. Довгий час дослідники вважали, що ці музиканти були протестантами, які втекли з континенту з релігійних міркувань. Дослідження останніх років показали, що ці музиканти дійсно ховались від переслідувань через релігійні переконання, але були євреями, а не протестантами [165, с. 317].

зика, виконувана переважно духовими інструментами [7]. К. Монсон наводить свідчення про те, що на королівських святкових обідах звучала не лише інструментальна, а й вокальна музика. На це вказує запис Лорда Чемберлена<sup>65</sup> про те, що під час святкових днів необхідно, щоб «хлопчики з капели виконали перед королевою керол під час святкового обіду» [165, с. 323]. Згадаймо, що керол – традиційна англійська багатоголосна пісня, яка у XV – XVI ст. обов'язково співалась англійською мовою [36; 153]. Відмітимо, що підтримка та розвиток у першу чергу англійського традиційного мистецтва були основними ідеями культурної політики Єлизавети I. Можливо тому під час різдвяного святкового обіду королева воліла слухати саме традиційні англомовні пісні.

Музика звучала не лише під час святкових трапез. Коли королева обідала сама у приватних покоях, музиканти придворного оркестру грали у сусідній залі. У святкові дні оркестранти грали для королеви та придворних і в перервах між їжею. Цієї традиції у власних маєтках дотримувались і шляхетні англійці. Наприклад, граф Орсіні (Lord Orsini) згадував, що після обіду у день Богоявлення, у резиденції графа Ворчестера (Lord Worcester) «на нас чекали музиканти, що грали на дивовижних інструментах, яких я ніколи раніше не бачив. Так, слухаючи хороший концерт, ми скоротали час до вечері»<sup>66</sup> [165, с. 323].

Музикою супроводжувались і деякі королівські розваги, зокрема, полювання<sup>67</sup>. К. Монсон наводить описання полювання у парку у Коудреї

<sup>65</sup> Лорд Чемберлен (Lord Chamberlain) – назва посади управляючого при дворі.

<sup>66</sup> Музика супроводжувала королеву і у поїздках Англією. Е. Бартон наводить описання вистави, яку давали на честь королеви у Нориджі: «Яке б місто або село не відвідувала королева, найбільш важлива роль у святах відводилась музиці. Одного разу під час її візиту до Норіджа для неї був приготовлений музичний сюрприз. Біля річки вирили величезну яму, замаскувавши її зеленою тканиною та гілками. Коли Єлизавета проїздила повз, несподівано з'явилися річні німфи, які звернулись до неї з віршованими речами. У той самий час у схованці заграли музиканти, так, що здавалось, ніби музика виходить з-під землі» [7, с. 179].

<sup>67</sup> У другій половині XVI ст. улюбленими розвагами англійців були стріляння з лука, їзда верхи, полювання на яструба, рибалка, гра в кеглі та шари, кидання кілець. Серед жінок



(Cowdray), що відбувалось у серпні 1591 року: «Під гарним наметом сиділи музиканти Її Величності. Німфа із солодкозвучною піснею піднесла королеві арбалет, щоб та могла вистрелити в оленя»<sup>68</sup> [165, с. 321]. Королева була прекрасною найзницею та мисливицею, і розважалась їздою верхи практично до останніх років життя. Наприклад, під час перебування у Нонсачі у 1600 р., коли їй було вже 67 років, вона через день обов'язково виїжджала на кінну прогулянку [7, с. 172].

Тож, світське музикування посідало вагоме місце в англійському придворному побуті другої половини XVI – початку XVII ст. Т. Вороніна та В. Шестаков підкреслюють, що мистецтво в Англії другої половини XVI ст. ставало більш світським через релігійну реформу, що зумовило розвиток англійського театру, літератури та інструментальної музики [22; 98].

Відмітимо, що у тогочасному англійському інструментальному репертуарі переважали світські жанри. Наприклад, у доробку англійських вірджиналістів із шести жанрів п'ять – світські: танці, перекладення вокальних та інструментальних творів, характеристичні мініатюри, варіації на народні та популярні мелодії, фантазії та прелюдії. Шоста жанрова група – сольмізаційні твори та твори на *cantus firmus* – пов'язана з релігійною музикою, про що йтиметься нижче.

Як відмічалось у 1 розділі, художньо-естетичний контекст відіграє важливу роль у формуванні жанрового репертуару. Нагадаймо, що Є. Назайкінський вважає жанр ланкою, що пов'язує музику з повсякденним музичним життям [61, с. 80], а М. Михайлов [58] виокремлює жанр як інструмент стилю в музиці. Дослідники підкреслюють, що жанри формуються під впливом естетичного контексту епохи (загальний рівень вивчення стилю; стиль епохи), а також під впливом культурно-естетичного контексту певної країни (особливий рівень вивчення стилю; національний варіант стилю епо-

---

особливо популярними були гра в шари (один із ранніх варіантів крокету) і кеглі та рибалка [7].

<sup>68</sup> Подібні вистави за участю музикантів були популярними і серед англійської знаті XVI ст. [7].

хи). Вони також вказують, що жанр виконує роль провідника художньо-естетичних ідей у практичну сферу, художній контекст епохи знаходить відображення у жанровому репертуарі [58; 61].

Дійсно, кожен із п'яти світських клавірних жанрів так чи інакше пов'язаний із придворним музичним життям. Наприклад, у жанрі характеристичної мініатюри знайшли відображення придворні розваги, зокрема, полювання (докладніше див. п. 3.1.3). Можливо, перекладення вокальних та інструментальних творів, фантазії та прелюдії королева та придворні слухали, або навіть і самі виконували у вільний час<sup>69</sup>. Танці звучали на балах, мелодії народних та популярних пісень використовувались у придворних виставах.

Міське музичне життя, як вже зазначалось, наслідувало придворні музичні традиції та смаки, набуваючи тих самих характерних рис – різноманітності, демократичності, орієнтації у першу чергу на англійське мистецтво. Наприкінці XVI ст. Лондон був насичений найрізноманітнішою музикою. Музика супроводжувала англійців «під час обіду, вечері, вона звучала на весіллях та на похоронах, вночі і вдень. Вона грала, коли вони працювали і коли відпочивали» [122, с. 98].

Музикування було найбільш популярним заняттям дозвілля англійців другої половини XVI – початку XVII ст. як у місті, так і при королівському дворі. Е. Бартон у книзі «Повсякденне життя англійців часів Шекспіра» відмічає, що «на той час музика була народним та сімейним мистецтвом у повному та істинному розумінні цього слова. У маєтках та менш розкішних будинках господарі обов'язково мали музичні інструменти та ноти, щоб гості могли розважити себе музикою<sup>70</sup>. Досить розповсюдженим був пообідній спів, коли разом збирались члени родини, гості та слуги» [7, с. 179]. Музику-

<sup>69</sup> Наприклад, у ФК містяться три перекладення популярної арії Д. Доуленда «Лийтеся, мої сльози» («Сльозна Пavana») / «Flow my tears» («Pavana Lacrymae»), перекладення лютовневих творів Е. Джонсона, фантазії та прелюдії Д. Булла, В. Бьорда тощо. Крім того, деякі твори ФК присвячені королеві Єлизаветі I або її придворним (докладніше див. п. 2.3 та п. 3.1).

<sup>70</sup> Привабливим виглядає припущення, що в цей час вони грали перекладення вокальних та інструментальних творів, варіації на народні та популярні мелодії, фантазії та прелюдії англійських вірджиналістів.

вали представники різних верств населення, очікувалось, що володіння будь-яким музичним інструментом становить частину виховання або володіння будь-яким ремеслом. У книзі Делоні (Deloney) «Історія шляхетної землі» («History of the gentle Croft», 1598) міститься запис про те, що чоботаря не взяли на роботу, адже він не міг «ані співати, ані грати на трубі чи флейті, ані складати вірші» [122, с. 98]. Музичні здібності у хлопчиків, що навчались у Бридвеллі (Bridwell) та Приюті Христа (Christ's Hospital), підкреслювались як перевага: таких вихованців рекомендували в якості слуг, підмайстрів та хліборобів «через те, що багато хто з них досяг великих успіхів у читанні, письмі, граматиці та музиці» [122, с. 98].

Поширенню професійного музикування за межами королівського двору сприяли і деякі зміни щодо порядку проведення церковної служби. Наприклад, впровадження співу прихожан під час служби спонукало до того, що не тільки шляхетні, а і звичайні мешканці міста призвичаювались до вивчення нотної грамоти та музикування. Серед містян було модним мати музичну освіту і володіти навичками співу та гри на музичному інструменті. К. Монсон зазначає, що у Лондоні кінця XVI ст. існувала велика кількість приватних учителів музики, які давали уроки саме мешканцям міста, а не придворним особам [165]. Т. Морлі у трактаті «Просте та доступне введення у практичну музику» розповідає про те, що вміння співати було для лондонців другої половини XVI ст. невід'ємною частиною добрих манер та гарного виховання: «Коли вечеря закінчилась, згідно звичаю, до столу були принесені ноти; господиня дала мені партію, переконливо просячи заспівати. Але коли, після великої кількості вибачень, я щиро зізнався, що не вмю цього робити, всі були дуже здивовані. Більше того, деякі перешіптувались, запитуючи, як же мене виховали» [48, с. 11].

Міське музичне життя не поступалось різноманітністю придворному. Місто мало свої музичні інституції, наприклад, міський оркестр, що мав подібний до оркестру «Музика королеви» рівень виконавської майстерності. Його складали непрофесійні музиканти, зокрема, лондонські нічні вартівники

[165]. До обов'язків оркестру входив супровід різноманітних процесій, оркестрантів часто запрошували для виступів перед мером, старійшинами та шерифами міста подібно до того, як придворні музиканти грали перед Єлизаветою I під час обіду та відпочинку [165]. У 1571 р. міська влада зобов'язала оркестр, «починаючи з кінця березня і до кінця вересня, кожної неділі та у святкові дні ближче до вечора, грати на своїх інструментах на башті Королівської біржі» [165, с. 327]. Можна вважати, що це були перші публічні концерти в Англії.

Оркестр настільки активно брав участь у музичному житті міста, що оркестранти часто не могли виконувати свої безпосередні повинності через завантаження концертами. К. Монсон наводить свідчення щодо скарги магістрату на те, що з понеділка після Дня всіх Святих і аж до Різдва вартівники, замість виконання своїх прямих обов'язків з охорони міста, брали активну участь у музичних розвагах, які влаштовувались для мешканців [165, с. 327]. Придворні королеви, які також були музикантами міського оркестру, так само часто не виконували своїх зобов'язань при дворі через те, що брали участь у міських театральних виставах [165].

Міська влада забезпечувала оркестр усіма сучасними інструментами, у розпорядженні оркестрантів були тромбони, шалмеї, гобої, віоли, блокфлейти, корнети тощо [165]. Таким чином, інструментарій міського оркестру напевно чи поступався різноманітністю інструментарію придворного оркестру. Наприкінці XVI ст. музиканти міського оркестру, будучи непрофесійними музикантами, стали настільки вправними, що конкурували із придворними королівськими музикантами. Міських оркестрантів часто запрошували грати при дворі, а Т. Морлі присвятив їм свою Першу книгу консортів [69; 165].

Важливу рису музичного життя елизаветинського Лондона становить демократичність, головною ознакою якої є відкритість придворного та міського просторів, їх художня спільність. Як очевидно із наведених описів, непрофесійні міські музиканти знаходились у щільному контакті із професійними придворними музикантами, і ця взаємодія була активною та стійкою.

Демократичність елизаветинської епохи також знайшла свій прояв у вільному співіснуванні та специфічному поєднанні англіканських та католицьких рис. З початком правління Єлизавети I (1558–1603) в Англії остаточно встановилось англіканство, і, згідно королівських наказів, порядок проведення богослужінь змінився [179]. На практиці ж зміни торкнулись не всіх богослужінь<sup>71</sup>. Мова йде про богослужбові обряди, що відбувались при дворі та у головних соборах Лондона (соборі Св. Павла та у соборі у Віндзорі) за участі музикантів придворної Королівської капели [165; 179]. К. Монсон зазначає, що у придворних богослужіннях та службах у соборі Св. Павла було збережено набагато більше католицьких рис, ніж у богослужіннях міських церков Лондона та всієї Англії [165]. Придворні церковні служби та служби у соборі Св. Павла були пишними, із суворою регламентацією, про що свідчили іноземці, які відвідували Лондон у той час<sup>72</sup>. Головною відмінністю богослужінь, які проводились Королівською капелою, було те, що спів хору у них супроводжувався органом та духовими інструментами. Т. Платтер так описував одну із Вечірень 1599 р. у Віндзорі: «Ми слухали чарівну музику у церкві на англійській вечірні, хор з органом, у супроводі корнету (cornet) та флейти (fife), і зовні ця церемонія у багатьох деталях нагадувала католицьку»<sup>73</sup> [165, с. 308].

<sup>71</sup>Толерантність релігійної політики Єлизавети I й до тепер широко обговорюється істориками. Наприклад, у «39 статтях» (1563), що закріплювали англіканство, деякі догмати були близькими догматам католицької церкви. Історики вважають, що католицькі риси придворних протестантських богослужінь Єлизавети I використовувала також у політичних цілях [179].

<sup>72</sup> Наприклад, герцог Померанський Філіп Юліус (Philip Julius), відвідавши Вечірню у соборі Св. Павла, записав, що «співаки, так само як і проповідники, були одягнені у білі стихарі. Вони використовували багато чого з папських церемоній, усі схиляли коліна на вході до церкви, і в усьому іншому також дотримувались гарного порядку» [165, с. 316]. Зовнішню схожість англійських придворних служб із католицькими відмічали також посол короля Данії Фредеріка II Генрі Рамеліус (Henrie Ramelius), посол імператора Максиміліана II Адам Зветкович (Adam Zwetkovich), які в різний час перебували при англійському дворі [165, с. 316].

<sup>73</sup> Діяльність Королівської капели часів правління Єлизавети I дослідники називають «злетом», «золотим віком англійської церковної музики» [153; 165]. К. Монсон, А. Сілбігер відмічають, що завдяки поєднанню англіканських та католицьких рис у тогочасних придворних богослужіннях, вокальна духовна музика англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. мала особливий характер. Це зумовило її розквіт у творчості

У клавірних та консортних творах на *cantus firmus* англійські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. часто використовували католицькі хорали<sup>74</sup>. Т. Смірнова [69], К. Крайнова [49] та В. Едвардс [132] відмічають, що у консортному репертуарі найбільш популярним був хорал *Gloria Tibi Trinitas*. У клавірній музиці використовуваних наспівів було більше. Наприклад, у ФК містяться твори, написані на хорали *Salvator Mundi*, *Felix namque*, *Christe Redemptor*, *Miserere*, *Gloria Tibi Trinitas*, *Veni*.

Поряд із «католизованими» придворними службами існували міські богослужіння, які проводились виключно за англіканськими канонами [30; 179]. У міських церквах Лондона та інших англійських міст під час богослужінь замість органу часто звучав тільки акапельний спів прихожан на тексти Псалмів<sup>75</sup> [48; 165]. Т. Морлі у трактаті «Просте та доступне введення у практичну музику» (1593) відмічав надзвичайну популярність співу у церквах: «Що стосується співу на хорал (тобто імпровізування на хорал – *Л.Т.*), воно у минулому в Англії (як знає кожний) і у теперішній час в інших краї-

---

Т. Талліса, Д. Мандея, В. Бьорда та інших придворних композиторів Єлизавети I [143; 153; 165]. У вірджинальній книзі Б. Козіна (*Benjamin Cosyn*) перераховані шість служб, «написаних придворними композиторами для королівської капели» [165, с. 308]. Крім музики для Утрені та Вечірні, придворні композитори писали *verse anthem*, які представляли собою молитви за здоров'я та добробут королеви Єлизавети I: «*O Lord, make thy servant Elizabeth our Queen to rejoice, Thou God that guid'st*», «*Behold O God the sad and heavy case*» В. Бьорда, «*Bow down thine ear*» В. Мандея [155; 165].

<sup>74</sup> Дехто з придворних композиторів Єлизавети були католиками, приховуючи це. Достеменно відомо, що прихованими католиками були Т. Талліс, Д. Блітмен, Р. Парсонс, В. Бьорд, Д. Мандей та його батько В. Мандей [151; 153]. Тривалий час зміна релігії не впливала на їхню кар'єру придворних музикантів, лише наприкінці XVI ст. ситуація напружилась, і деяким композиторам, зокрема, В. Бьорду, довелося залишити двір задля збереження волі та свого життя [155]. Унікальною в цьому відношенні є кар'єра Т. Талліса, найстаршого з англійських вірджиналістів. Залишаючись католиком, він зберігав за собою посаду Джентльмена Королівської капели та придворного органіста при різних релігіях та чотирьох різних монархах [49; 126].

<sup>75</sup> Вже у березні 1560 р. єпископ Д. Джуел (*John Jewel*) писав: «Достатньо було дозволити спів прихожан лише в одній маленькій церкві Лондона, як не тільки у сусідніх, а й у найвіддаленіших церквах підхопили таку традицію, і церкви навіть почали конкурувати у цьому між собою. Іноді після служби поруч із розп'яттям тепер можна побачити біля шести сотен людей, молодих та старих, різної статі, що разом співають молитви Господу» [165, с. 315]. Традиція благочестивого співу поруч із розп'яттям зберігалась впродовж усього правління Єлизавети I.

нах складає левову частку усієї музики, що співається у будь-якій церкві» [48, с. 311–312].

Говорячи про спів прихожан під час та після служби, дослідники звертають увагу на його імпровізаційну природу та відмічають, що це могло проникнути і до професійної співацької традиції [66; 153; 165]. Певним чином це знайшло відображення в англійській клавірній музиці елизаветинської доби, адже димінущі (фігурації), які у великій кількості виписували у клавірних творах композитори-елизаветинці, становлять частину типової тогочасної імпровізаційної техніки димінуювання.

Підтримка та культивування усього англійського у мистецтві були пріоритетними у політиці Єлизавети I, вона сприяла розвитку та популяризації англійської мови, англійської літератури та театру [57]. За часів її правління англійська мова набула популярності серед шляхетних людей. Англійською проводились усі богослужіння, як міські, так і придворні, писались літературні твори<sup>76</sup>, співались придворні арії та балади [106; 165]. С. Банфілд називає культивування англійської мови у духовних вокальних творах одним з основних проявів англійськості (Englishness) в елизаветинській музиці<sup>77</sup> [106;165].

Зауважимо, що такою популярною, особливо при королівському дворі, англійська мова була не завжди. У XIV ст. англійський королівський двір був переважно франкомовним. На це у книзі «Пісні Середньовічної Європи» («Песни Средневековой Европы», 2007) вказують Т. Кюрегян та Ю. Столярова: «у XIV ст. у царині права, освіти, художньої словесності і особливо при королівському дворі, французька мова все ще домінувала»<sup>78</sup> [51, с. 13]. Цікаво, що у ФК, яку було створено двома століттями пізніше, на-

<sup>76</sup> Саме в елизаветинські часи, у другій половині XVI – початку XVII ст. жив і писав В. Шекспір (William Shakespeare, 1564–1616), якого називають творцем літературної англійської мови. Його роль у її формуванні можна порівняти з тим, що Т. Шевченко зробив для української мови, а О. Пушкін для російської [57].

<sup>77</sup> Між придворними та міськими богослужіннями елизаветинського Лондона існувала одна спільна риса – вони звучали англійською мовою.

<sup>78</sup> На державному гербі Великобританії до сьогодні зберігся надпис саме французькою, а не англійською мовою!

зві деяких творів записані «на французький манер»: W. Tisdall «Pavana Clement Cottō» [190, с. 306], G. Farnaby «Groūde» [190, с. 353].

Т. Кюрегян та Ю. Столярова підкреслюють, що вже з XIV ст. з англійською мовою при королівському дворі асоціювались у першу чергу народні пісні [51, с. 13–17]. Отже, через 150 років, у другій половині XVI – на початку XVII ст. асоціювання народних пісень з англійською мовою було традиційним і звичним. Нагадаймо, що у цей час англійська мова активно входила у різні сфери професійної діяльності, у релігійні служби, літературу тощо [165; 179]. І зростання популярності англійських народних пісень є частиною цього процесу, адже вони вже традиційно асоціювались у елизаветинців з англійською мовою.

З одного боку, це є ще одним випадком дотримання традицій у культурному житті елизаветинського Лондона (згадаймо, що дотримання традицій є однією з характерних англійських рис [98]), адже англійські мелодії співались за традицією, це було звично. З іншого боку, популяризація та розвиток англійської мови знаходились у руслі культурної політики Єлизавети I, яка підтримувала та розвивала у першу чергу все англійське. І популярність народних мелодій є продовженням цієї політики.

Отже, демократичність, різноманіття та популярність англійських народних мелодій є важливими рисами музичного життя елизаветинського Лондона. Проявились вони в існуванні великої кількості професійних та аматорських музикантів, музичних інституцій, що взаємодіяли між собою. Передумови для подібної взаємодії професійних та аматорських музикантів виникли завдяки відсутності чіткого розмежування між придворним та міським музичними просторами. Високий професійний рівень придворних музикантів стимулював міських музикантів до вдосконалення своїх навичок. Популярність англійських народних мелодій у місті та при дворі є проявом гнучкої взаємодії міського та придворного музичних просторів. Подібне проникнення більш масової міської музичної культури в елітарну придворну певним



чином впливало на музику придворних композиторів і відбивалось на характері їх клавірних творів.

## **2.2. Клавірні інструменти в Англії другої половини XVI – початку XVII століття**

Вибір інструмента є важливим для сучасного клавіриста, який прагне максимально наблизитись до стилістично відповідного відтворення композицій. Згадаймо, що Є. Назайкінський [61] та Л. Ковнацька [42; 43] називають звучання твору невід’ємною складовою стилю у музиці (про що вже йшлося у 1 розділі роботи).

У кожній країні Західної Європи XV – XVIII ст. клавірні струнно-щипкові інструменти (клавесин, спінет, вірджинал)<sup>79</sup> мали свої звукові особливості [73; 97]. Специфічні звукові характеристики інструментів кожної країни обумовлювались різницею у конструкції (кількість клавіатур, кількість регістрів, особливості побудови корпусу інструмента), використанням різної деревини [73; 97].

Звукова естетика у кожній країні змінювалась разом із загальними художніми принципами епохи [13; 73]. Тому, при виборі інструменту, окрім його «національності» необхідно звертати увагу і на те, коли він був побудований. Використання відповідного епосі та країні типу клавесина, спінета або вірджинала допомагає виконавцю краще зрозуміти та втілити у виконанні ідеї, закладені композитором.

Найбільш популярними інструментами для професійного та домашнього музикування в елизаветинському Лондоні були лютня, віола та вірджинал. Е. Бартон відмічає, що камеристки королеви «гнали на лютнях, лірах та співали по нотах», а кожен придворний джентльмен «мав володіти розумом та дотепністю, але крім цього, він мав бути спортсменом, поетом, солдатом, лінгвістом, вправним танцюристом і вміти грати на струнному інструменті» [7, с. 34–35]. Купити музичний інструмент було досить легко. Наприклад, кожний бажаючий міг придбати лютню навіть у перукарні [7, с. 179]! Також у

<sup>79</sup> Докладніше про різницю між клавесином, спінетом та вірджином йтиметься нижче.

перукарнях стояли вірджинали, щоб клієнти, очікуючи у черзі, розважались грою улюблених п'єс [13]. Шляхетні лондонці у своїх вітальнях обов'язково вішали на стіну віолу, щоб відвідувачі і гості, очікуючи господарів, могли музикувати [122, с. 98].

Перепис придворних інструментів Генріха VIII (1491–1547), складений у 1547 р., налічує 56 клавішних інструментів, більше 20-ти горнів, 19 струнних смичкових, 31 струнний щипковий інструмент і не менше 220-ти духових інструментів різних типів та видів [165]. Серед 56-ти клавішних інструментів були одно- та двох-мануальні регалі, одно- та двох-мануальні вірджинали та два клавікорда [153, с. 24]. К. Монсон зауважує, що здебільшого це були інструменти придворного оркестру «Музика Короля» («Музика Королеви» при Єлизаветі I), і відмічає, що склад інструментів практично не змінився під час правління Єлизавети I [165].

Орган втрачав своє значення в англійській музичній практиці другої половини XVI – початку XVII ст. через церковну реформу. Згадаймо, що гру органіста почали замінювати співом прихожан у церкві [30; 165]. Органи використовувались все рідше, тож органне мистецтво в Англії другої половини XVI ст. перебувало у занепаді. А. Сілбігер вказує, що за останні п'ятнадцять років правління Генріха VIII (1509–1547) на 76 приходських церков Лондона було побудовано лише два органи [153]. Через нечасте використання інструменти з міських церков та католицьких монастирів зазнавали незворотних пошкоджень, а згодом і руйнації [153; 165]. Саме тому до наших часів зберіглось мало англійських органів XVI ст. [185; 188].

Одним з найулюбленіших інструментів королеви Єлизавети I був вірджинал. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр вважають, що популярність вірджинала у елизаветинському Лондоні провокувалась саме любов'ю королеви до цього інструменту [189]. Усім відомі спогади посла королеви Марії Шотландської, сера Дж. Мелвілла (James Melvill), в яких описаний випадок, що стався з ним у жовтні 1564 р. при дворі Єлизавети I: «По обіді лорд Хансден (Lord of Hunsdean) затягнув мене на тиху галерею, де я міг чути гру

королеви на вірджиналах (the Virginals)<sup>80</sup>... Я увійшов до кімнати і, стоячи на значній відстані, слухав її чудову гру» [179].

У 1599 р. колекцію клавішних інструментів Єлизавети I описав швейцарський лікар і мандрівник Т. Платтер (Thomas Platter): «на додачу ми бачили досить багато розкішних вірджиналів<sup>81</sup>, органів та органів-позитивів, яких Її Величність знавець та велика шанувальниця. Серед інших нам показали вірджинал, струни якого зроблені з чистого золота та срібла, і сказали, що королева часто грає на ньому, і робить це просто чарівно» [165, с. 330]. Відмітимо, що окрім вірджиналів, у колекції Єлизавети I були також і клавесини, зокрема один італійський інструмент [188]. Отже, при англійському королівському дворі були представлені найрізноманітніші клавішні інструменти: одно- і двомануальні вірджинали, клавесини, органи-позитиви тощо.

Свою популярність в Англії вірджинал зберігав досить довго після завершення епохи вірджиналістів. У другій половині XVII ст., коли музична естетика була вже іншою, вірджинал все одно залишався одним з найулюбленіших інструментів в Англії<sup>82</sup>. Е. М. Ріпін (Edwin M. Ripin) пояснює таку популярність інструмента його невеликими розмірами, зручністю у транспортуванні і відносно невеликою ціною [175]. Вірджинал настільки глибоко увійшов в англійську музичну естетику, що англійці навіть копіювали його форму в інших клавішних інструментах. Мова йде про square piano, англійський тип молоточкового фортепіано. Цей інструмент зовні дуже нагадує вірджинал, адже має прямокутну форму і подібне розташування клавіатури.

---

<sup>80</sup> Можливо, Єлизавета I грала на двохмануальному вірджиналі, адже в той час двохмануальний інструмент часто називали у множині: «вірджинали» («virginals») або «пара вірджиналів» («pair of virginals») [175].

<sup>81</sup> Е. М. Ріпін вказує, що не тільки у XVI-му, а й доволі довго у XVII ст., вірджиналами в Англії називали усі клавішно-щипкові інструменти, незалежно від їх форми та розташування струн [175].

<sup>82</sup> Відомо, що під час великої пожежі, що сталась у Лондоні у 1666 р., англійці спасали на човнах у першу чергу саме вірджинали.

Можливо, така послідовна прихильність англійців до вірджиналу пояснюється консерватизмом, схильністю дотримуватись традицій<sup>83</sup> [98].

Вірджинал разом з клавесином та спінетом складає групу клавішно-щипкових пір'яних (quilled) інструментів. Більшість вірджиналів має прямокутну форму з клавіатурою посередині довшої сторони корпусу. Існують інструменти ліроподібної форми, з клавіатурою ніби приточеною ззовні<sup>84</sup>. Такими вірджинали виготовляли в Італії [175; 188].

У вірджиналі тільки один ряд товкачків, струни натягнуті під прямим кутом до клавіш (у спінеті струни натягнуті під гострим кутом до клавіш, у клавесині – як їх продовження). Товкачки у вірджиналі розташовуються під кутом до клавіатури (у клавесині, наприклад, вони розташовані паралельно клавіатурі) [175]. Завдяки цьому вірджинал має характерне звучання, особливо у нижньому регістрі [153]. Таку звукову особливість нижнього регістру інструмента англійські вірджиналісти використовували у своїх творах. Д. Мандей у відомій фантазії «Хороша погода» («Fair Weather»), що міститься у ФК, зображає грім за допомогою фігурацій, виписаних саме у нижньому регістрі [189, с. 23–27].

Старовинні майстри виготовляли вірджинали різних розмірів: невеликі інструменти, які можна було покласти на стіл, або навіть сховати всередині письмового бюро<sup>85</sup>, та великі вірджинали, на яких грали стоячи<sup>86</sup>. Маленькі вірджинали мали один мануал (клавіатуру), великі інструменти могли бути як одно-, так і двох-мануальними, де другим мануалом зазвичай слугували

<sup>83</sup>Тим дивнішим видається той факт, що до наших днів зберіглось дуже мало англійських клавішних інструментів того часу, лише декілька органів і жодного вірджинала [153]. Повна відсутність збережених англійських вірджиналівXVI ст. і досі залишається загадковою для сучасних дослідників та виконавців.

<sup>84</sup>Декілька таких інструментів зберігається, наприклад, у Рассел колекції в університеті Единбургу (Шотландія).

<sup>85</sup>Декілька вбудованих інструментів зберігаються у колекції клавішних інструментів у м. Лейпциг, Німеччина. Письмове бюро з маленьким вірджиналом всередині, який датується 1596 р., знаходиться у колекції музичних інструментів у музеї музики ім. М. Глінки у м. Москва, Росія.

<sup>86</sup>Такі інструменти можна побачити, наприклад, у лондонському музеї Вікторії та Альберта, у колекції музичних інструментів у Брюсселі, у Метрополітан музеї в Нью-Йорку.

октавні інструменти, «не набагато довші за довжину своєї клавіатури» [165, с. 4]. Двох-мануальні вірджинали мали більш широкий діапазон порівняно з одно-мануальними.

Дослідники Е. М. Ріпін та А. Сілбігер відмічають, що у XVI ст. вірджинали більшою мірою ввозились в Англію [153; 175]. Найбільш розповсюдженим був фламандський тип: інструмент прямокутної форми з товстими стінками корпусу<sup>87</sup> [175]. Найвідомішими фламандськими майстрами інструментів у XVI ст. було сімейство Рюккерс<sup>88</sup>. Вони виготовляли всі типи тогочасних популярних клавішних струнно-щипкових інструментів: одно-та двох-мануальні клавесини, одна- та двох-мануальні вірджинали тощо<sup>89</sup> [175]. Наприкінці XVI ст. ними було вироблено три типи вірджиналів з різним розташуванням клавіатури: у центрі, з клавіатурою зліва,<sup>90</sup> і з клавіатурою праворуч<sup>91</sup> [167; 175, с. 7]. Завдяки різному місцеположенню клавіатури, ці типи вірджиналів дещо відрізняються звучанням [докладніше див. 175; 188].

Найбільш відомим та цікавим вірджином Рюккерсів є інструмент «мати та дитина»: великий одномануальний вірджинал з клавіатурою справа («мати»), у корпусі якого захований маленький октавний інструмент («дитина»)<sup>92</sup> [175]. Коли потрібно, маленький інструмент виймається і вміщується над великим, у спеціально зроблену для цього нішу. Завдяки особливостям конструкції, товкачки «дитини» фіксуються безпосередньо на товкачках

<sup>87</sup> Можливо, разом з фламандськими інструментами в Англію приїздили майстри, які займались настройкою та ремонтом інструментів.

<sup>88</sup> Вірджинал займав центральне місце у фламандському інструментобудівництві. Згідно правил вступу до Антверпенської гільдії майстрів Св. Луки (the Antwerp Guild of St. Luke), претендент мав представити комісії побудований ним «прямокутний або багатокутний вірджинал» [175, с. 6].

<sup>89</sup> У брюссельському музеї старовинних інструментів знаходиться унікальний інструмент Рюккерсів, що поєднує у собі двомануальний клавесин та вірджинал [188].

<sup>90</sup> Е. М. Ріпін зазначає, що іноді такі інструменти називали «spinet» [175, с. 7].

<sup>91</sup> Такі інструменти називали мюзеларами, (muselar) [167; 175].

<sup>92</sup> На одному з таких інструментів є відмітки «М» («moeder») та «к» («kind») на великій та маленькій клавіатурах відповідно [175].

«матері», і грати можна як на двох мануалах одночасно, так і на кожному окремо<sup>93</sup> [175].

На жаль, клавішних інструментів, побудованих у XVI ст. англійськими майстрами, не зберіглось [153]. Усі англійські інструменти, що дійшли до нас, побудовані у 1641 – 1679 роках [175, с. 9; 188]. Ці вірджинали зроблені із дубу, кришка корпусу закриває клавіатуру та весь інструмент [175]. Тогочасні фламандські інструменти будувались із деревини лимона або тополі, і вже на початку XVII ст. кришка для клавіатури була у них відсутня і сприймалась як застаріла деталь декору [153; 175].

Через те, що англійських клавішних інструментів XVI – початку XVII ст. не зберіглось, сучасний виконавець обирає між копіями фламандських та італійських інструментів. Вибір фламандських моделей вірджинала та клавесина XVI – XVII ст. не викликає сумнівів. Непрямим аргументом може стати і наявність можливих творчих контактів англійських вірджиналістів П. Філіпса і Д. Булла з видатним нідерландцем Я. П. Свелінком [153; 187; 198]. Щодо автентичності використання копій італійських клавесинів та вірджиналів XVI – XVII ст., дослідники не дійшли єдиної думки. О. Бурундуковська відзначає, що «в Англії того часу інструменти з короткою октавою та розщепленими клавішами були невідомі» [19, с. 6]<sup>94</sup>. А. Сілбігер навпаки вважає, що англійські вірджиналісти (зокрема, В. Бьорд) активно використовували інструменти з короткою октавою [153, с. 44–45]. На користь

<sup>93</sup> Більшість сучасних музикантів для виконання творів англійських вірджиналістів обирає, насамперед, копії клавесинів та вірджиналів з майстерні Рюккерсів [121; 133; 167].

<sup>94</sup> Коротка октава та розщеплені клавіші є характерною рисою італійських клавесинів та вірджиналів XVI ст. А. Бонд описує два різновиди короткої октави: коротка октава і ламана. В інструментах з ламаною октавою дві найнижчі чорні басові клавіші розділяються на дві частини. Одна половина клавіші настроюється, як звичайна чорна, а інша – як кварта до наступної білої. Наприклад, у клавіші «gis» одна частина настроюється як «gis», а інша – як «e», кварта до наступної після «gis» ноти «a». В інструменті з короткою октавою, клавіші не розділяються на половини, і найнижча клавіша, що відповідає ноті «gis», одразу настроюється як «e», найнижча нота «gis» у такому випадку відсутня [110]. Можливо, англійські вірджиналісти використовували саме інструменти з короткою октавою, де це лише питання настройки, але не конструкції інструмента? Адже, як відмічає Е. М. Ріпін, англійські інструменти другої половини XVII ст. часто були саме з короткою, а не ламаною октавою [175].

останнього припущення говорить те, що у колекції музичних інструментів Єлизавети I був італійський клавесин, який міг мати коротку октаву [188], а при дворі Єлизавети I працювали італійські музиканти [165].

Отже, обираючи інструмент для виконання творів англійських вірджиналістів, необхідно враховувати популярність вірджинала у елизаветинському Лондоні, наявність при дворі італійських та фламандських інструментів, але головним критерієм залишаються звукові характеристики конкретного вірджинала або клавесина та слуховий досвід виконавця.

### **2.3 ФК – пам'ятник епохи та епосі**

Фітцвільямова вірджинальна книга (*Fitzwilliam virginal book, GB-Cfm Mi. MS 168*) – одне з найкрупніших зібрань англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Переоцінити значення ФК для тогочасної англійської клавірної музики і для всієї англійської культури у цілому досить важко. Адже у збірку увійшли твори всіх тогочасних англійських композиторів, які писали для клавіру, в ній представлена більшість жанрів англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

У певному розумінні, ФК можна назвати пам'ятником епосі, адже у збірці міститься музика, що вже у 30-х роках XVII ст. вважалась в Англії старомодною і була неактуальною [153, с. 80]. Саме ФК зіграла велику роль у тому, що ця музика зберіглась, і сучасні музиканти мають змогу виконувати та досліджувати її. ФК є квінтесенцією всього найкращого, що було створено у клавірній музиці в елизаветинські часи. Переважна більшість дослідників (якщо не всі) називають ФК найбільш об'ємною та у багатьох відношеннях унікальною збіркою [13; 28; 122; 123; 151; 153; 166; 167; 170; 198]. Деякі з них вважають, що ФК від початку була задумана і створювалась з метою охопити все різноманіття англійської клавірної музики елизаветинської епохи і зберегти найкраще з доробку англійських вірджиналістів [151; 167].

**2.3.1 Історія віднайдення ФК.** Рукопис ФК зберігається у музеї Фітцвільяма (Кембрідж, Англія). Він представляє собою «невеликий том розміром з півсторінки, що вміщує 220 аркушів паперу, 209 з яких заповнені нота-

ми, записаними від руки на шестилінійних нотних станах. Розмір цього тому 34 см на 22 см, обкладинка зроблена з червоної шкіри з золотим витиском та прикрашена по боках ірисами» [189, с. V]. ФК вміщує 297 клавірних творів, серед яких 246 п'єс англійських вірджиналістів (106 танцювальних п'єс, 42 обробки народних пісень, 27 характеристичних мініатюр, 23 перекладення вокальних та інструментальних творів, 22 фантазії, 12 прелюдій, 15 творів на *cantus firmus* та сольмізаційних п'єс), 4 твори нідерландця Я. П. Свелінка («*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*», «*Psalm 140*», «*Fantasia*», «*Praeludium Toccata*»), токата Дж. Піккі (Giovanni Picchi), гальярда Ж. Ойстермаєра (Jehan Ouyermayre) та 46 анонімних творів. Назву свою рукопис отримав від імені лорда Фітцвільяма, останнього власника збірки.

У 1816 р., після смерті відомого англійського колекціонера та шанувальника мистецтва Річарда, VII віконт Фітцвільяма Мерріонського (Richard, VII Viscount Fitzwilliam of Merrion), його величезну колекцію старовинних манускриптів, рукописів, книг та картин було, згідно його заповіту, передано до Кембриджського університету разом із сумою сто тисяч фунтів стерлінгів. Ці гроші віконт заповідав витратити на побудову музею, який назвали музеєм Фітцвільяма [151]. Тільки у 1887 р. через 71 рік по смерті лорда, увагу музикантів та дослідників колекції привернув рукопис клавірних творів, відомий тепер як Фітцвільямова вірджинальна книга.

Перший повний каталог Фітцвільямової колекції було складено відомим тогочасним англійським співаком Дж. Бартлеманом (James Bartleman) вже у березні 1816 р. Каталог містив перелік творів ФК, яка названа просто Вірджинальною книгою (*Virginal book*) [189]. Через 9 років, у 1825 р., за рішенням університетського сенату, було видано п'ятитомну нотну збірку «*The Fitzwilliam music*» (1825, 1827), до якої увійшли лише вокальні твори італійських композиторів XVI – XVIII ст. з нотного спадку віконт, а англійська клавірна музика XVI – XVII ст. залишилась поза увагою видавців [151].

Повне видання ФК відбулось двічі. Вперше редакцію та видання антології у двох томах здійснили Д. А. Фуллер Мейтланд (John Alexander Fuller



Maitland, 1856–1936) і В. Барклай Сквайр (William Barclay Squire, 1855–1927) у 1894–1899 р.р. [189; 190]. У своєму виданні вони зосередились на історії виникнення збірки, їх редакторська робота полягала у тому, що вони надрукували ФК у сучасній системі нотації (на п'ятилінійних нотних станах замість шестилінійних, які використовувались в англійській музичній практиці XVI ст.). Нотний текст ФК вони залишили незмінним, а також зберегли порядок розташування творів, орфографію їх назв.

Другий раз ФК була видана у 1978–1979 р.р. під редакцією Б. Вайногрон (Blanche Winogron). У цьому виданні були виправлені текстові помилки, властиві виданню Д. А. Фуллер Мейтланда і В. Барклай Сквайра (помилкові знаки альтерації, помилкові позначки прикрас, неточності у позначенні аплікатури), а також зроблено загальний критичний аналіз нотного тексту ФК [191].

Крім двох повних публікацій ФК, окремі п'єси з неї друкувались у різних збірках в Англії та за її межами. Назвемо лише такі, що безпосередньо пов'язані з ФК та її вмістом.

У 1964 році англійський видавничий дім Стейнер і Белл (Stainer & Bell Ltd) надрукував вибрані 24 п'єси з ФК під редакцією Т. Дарта [194]. Також у серії «Musica Britannica» вийшли у світ зібрання творів композиторів-вірджиналістів, в яких містяться п'єси з ФК: два томи клавірних творів В. Бьорда<sup>95</sup>, два томи клавірних творів Д. Булла<sup>96</sup>, повне зібрання клавірних творів П. Філіпса<sup>97</sup>, клавірні твори Дж. Фарнебі<sup>98</sup>, Т. Томкінса<sup>99</sup>, О. Гіббонса<sup>100</sup> [169]. У 2017 р. була опублікована збірка «Клавірна музика з Фітцвільямових манускриптів» («Keyboard music from Fitzwilliam manuscripts») під редакцією К. Хогвуда (Christopher Hogwood) та А. Брауна (Alan Brown) [168; 169]. У коментарях до цього видання зазначається, що у

<sup>95</sup> W. Byrd Keyboard Music I (1969; 2013), Keyboard Music II (1971; 2004).

<sup>96</sup> J. Bull Keyboard Music I (1960, 2001); Keyboard Music II (1963; 1970).

<sup>97</sup> P. Philips Complete Keyboard Music (1999).

<sup>98</sup> G. Farnaby Keyboard Music (1965; 1974).

<sup>99</sup> T. Thomkins Keyboard Music (1955; 2010).

<sup>100</sup> O. Gibbons Keyboard Music (1962; 2010).

ньому опубліковані ті твори з ФК, які не увійшли до попередніх збірок [154]. Таким чином, у різні роки та в різних збірках «Musica Britannica» були видані всі твори з ФК.

Англійську клавірну музику другої половини XVI – початку XVII ст. видавали і на території колишнього СРСР. Зокрема, у 1954 р. видавництво «Музгиз» випустило збірку «Вибрані клавірні твори старовинних англійських композиторів» під редакцією Н. Голубовської, до якої увійшли три п'єси В. Бьорда з ФК (одна гальярда і варіації «Привітання лорду Віллобі з нагоди повернення додому» / «Lord Willobies welcome home» або «Ровленд» / «Rowland» та «Насвист візника» / «The Carman's whistle») і дві гальярди Д. Булла [33]. Метою збірки було ознайомлення музикантів радянського простору з англійською клавірною музикою XVI – XVII ст. У 1988 р. 88 п'єс із ФК під редакцією М. Копчевського надруковано радянським видавництвом «Музыка» [79]. Збірка називалась «Фицуильямова верджинельная книга. Избранные пьесы для клавира» і, так само, як і збірник Н. Голубовської, базувалась на виданні ФК під редакцією А. Фуллера Мейтланда та В. Барклай Сквайра.

Нового повного видання ФК, яке б враховувало весь накопичений музичною наукою та практикою досвід за 120 років, що минули з першої публікації збірки, поки що не здійснено. Чергове повне видання ФК декілька років готувалось до друку в Musica Britannica, але його було відкладено [168]. Видати збірку у повному обсязі ще раз важливо, адже за минулий час виконавство на старовинних клавірних інструментах суттєво розвинулось. Були віднайдені трактати, присвячені особливостям виконання, настроювання, будування інструментів, суттєво підвищився технічний рівень гри на старовинних інструментах. Масштабний розвиток історично інформованого виконавства провокує нові підходи до нотного матеріалу, що відрізняються від підходів, актуальних на початку та у середині XX ст. Нове видання ФК надасть можливість із сучасних позицій осягнути та піддати збірку критичному аналізу,

деталізувати уявлення щодо виконання та розуміння англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

**2.3.2 Постать Ф. Треджіана-молодшого.** Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр були не лише першими видавцями та редакторами ФК, а й першими дослідниками її історії. Вони згрупували всі згадування ФК, з'ясували, що відома у той час Вірджинальна книга королеви Єлизавети (Queen Elizabeth's Virginal Book) та ФК – це один і той самий рукопис, який ніколи не належав королеві Єлизаветі I. Дослідивши велику кількість історичних та літературних джерел XVIII – XIX ст. (мемуарів та листування колекціонерів, енциклопедій та біографічних словників, списків змісту англійських та континентальних рукописів тощо), вони припустили, що ймовірним копіїстом ФК був Ф. Треджіан-молодший (Francis Tregian the Younger, 1574–1618<sup>101</sup>) та з'ясували, як відбувались збирання та систематизація рукопису. Крім того, Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр уточнили біографічні відомості про композиторів, чиї твори містяться у ФК, а також виклали історію створення деяких п'єс.

Зроблені ними узагальнення та висунуті гіпотези виявились напрочуд вірними. Зокрема, їхня найважливіша гіпотеза щодо особи копіїста ФК лишається незмінною і загальноприйнятною й до тепер, хоча деякі дослідники висловлюють стосовно неї певні сумніви (докладніше див. роботи Д. Дж. Стіла [181], П. П. Джонс [151]).

Після віднайдення ФК у колекції лорда Фітцвільяма, Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр вивчали різні історичні джерела, щоб встановити, який саме рукопис опинився перед ними. У книзі Д. Ворда (John Ward) «Біографії професорів Грешема» («Lives of the Gresham Professors», 1740) вони знайшли посилання на збірку з творами Д. Булла з

<sup>101</sup> Такі роки життя Ф. Треджіана зазначені в словнику Грова [129]. П. П. Джонс вказує, що Ф. Треджіан помер у 1617 р. [151, с. 62].

клавірної колекції д-ра Д. К. Пепуша<sup>102</sup>: «Великий фоліант, акуратно записаний, оправлений у червону турецьку шкіру з позолотою» [189, с. VI]. Таке описання здалось дослідникам дуже схожим на ФК, рукопис якої у них був. Продовживши пошуки, вони з'ясували, що клавірну збірку Д. К. Пепуша, яка згодом опинилась у колекції лорда Фітцвільяма, у другій половині XVIII – XIX ст. називали Вірджинальною книгою королеви Єлизавети I<sup>103</sup>. Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр довели, що книга не могла належати Єлизаветі I, адже, ймовірно, була створена вже після смерті королеви і ніколи не потрапляла до королівського двору [189]. Вони дослідили шлях збірки від рук її копіїста до рук лорда Фітцвільяма, а також з'ясували, що ФК і Вірджинальна книга королеви Єлизавети I – це одна і та сама збірка, і належати Єлизаветі I рукопис не міг жодним чином.

Так звана «Вірджинальна книга королеви Єлизавети» (тобто ФК) та історія її виникнення привертали увагу колекціонерів та дослідників ще у середині XIX ст. [151]. Особливу цікавість викликала особа копіїста та упорядника, адже кількість вміщених у ФК творів дуже велика, і людина, яка створила збірку, вочевидь, провела величезну роботу. Також у ФК міститься багато традиційних англійських мелодій, що виникли у різні часи. Це зробило рукопис особливо цінним у XIX ст., коли у всій Західній Європі збирання та систематизування народних мелодій було вкрай популярним. В. Чеппелл, англійський збирач народних мелодій та відомий музичний колекціонер XIX ст.

<sup>102</sup> Д-р Д. К. Пепуш (John Christopher Pepusch, 1667–1752), відомий німецький композитор, теоретик та колекціонер антикваріату, з 1711 р. жив у Лондоні. Сучасні дослідники, зокрема, П. П. Джонс припускають, що д-р Д. К. Пепуш саме у Лондоні придбав описаний Д. Вордом клавірний фоліант для своєї дружини, оперної співачки М. де Л'Епінь (Margherita de l'Epine), яка захоплювалась грою на клавесині [151].

<sup>103</sup> Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр знайшли ще одне згадування рукопису, схожого на ФК. Д. Хоукінс (Sir John Hawkins) в «Історії музики» («History of Music», 1776) розповідає про те, що М. де Л'Епінь, дружина д-ра Д. К. Пепуша не впоралась із надзвичайно складним твором Д. Булла «Волсінгам» («Walsingham»), що містився першим у Вірджинальній книзі королеви Єлизавети I [189, с. V]. ФК також відкривається варіаціями Д. Булла на мелодію «Волсінгам» («Walsingham»). Отже, Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр дійшли висновку, що клавірний фоліант з колекції д-ра Д. К. Пепуша, який Д. Хоукінс називає Вірджинальною книгою королеви Єлизавети та рукопис, знайдений в колекції лорда Фітцвільяма – це одна і та сама збірка.

у книзі «Популярна музика давніх часів» [122; 123] назвав ФК одним з основних джерел англійських народних мелодій XV ст. і елизаветинських арій та балад.

Саме у цій книзі В. Чеппелл першим зробив припущення щодо можливого копіїста рукопису ФК. Він зазначив, що до створення ФК мав відношення якийсь англійський резидент у Нідерландах на ім'я Фр. Треджіан (Fr. Tregian)<sup>104</sup> [189]. Продовживши пошуки у цьому напрямку, Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр з'ясували, що копіїстом ФК дійсно міг бути Френсіс Треджіан-молодший, представник старовинного та заможного англійського католицького роду. Отримавши освіту в Італії, він повернувся до Англії, де у 1609 р. його заарештували за непокору владі і відправили до Флітської в'язниці, де раніше утримувався його батько [151; 189]. Д. А. Фуллер Мейтланд та В. Барклай Сквайр припустили, що саме під час ув'язнення, з 1609 по 1618 р.р., Ф. Треджіан-мол. склав та записав збірку англійської клавірної музики, яка згодом отримала назву Фітцвільямової вірджинальної книги<sup>105</sup> [189, с. VII, с. VIII].

Довгий час така версія виникнення ФК не викликала сумнівів. Допоки у 2001 р. не була опублікована стаття Р. Р. Томсон «Френсіс Треджіан молодший як музикальний копіїст: легенда та альтернативний погляд» (Ruby Reid Thomson «Francis Tregian the Younger as Music Copyist: a Legend and an Alternative View», 2001 [182]), в якій авторка поставила під сумнів припущення щодо особи упорядника Фітцвільямової книги. Через рік, у 2002 р., Д. Дж. Сміт (David J. Smith), відомий дослідник творчості П. Філіпса, опублі-

<sup>104</sup>В. Чеппелл виходив з того, що в назвах деяких творів ФК згадується прізвище Треджіан. Ім'ям «Fr. Tregian» був підписаний сонет у передмові до книги англійського католика-емігранта Р. Верстегана «Відродження згаслого розуму» (Richard Verstegan «Restitution of Decayed Intelligence», 1605). Книга була видана в Антверпені, який тоді входив до складу Нідерландів.

<sup>105</sup>Ця версія пояснювала, як у XIX ст. рукопис ФК потрапив до колекціонера д-ра Д. К. Пепуша. Приїхавши в Лондон, він працював на Дж. Брайджеса, першого герцога Шандо (James Brydges, 1st Duke of Chandos, 1673–1744), який був прямим нащадком сімейства Треджіанів. Цілком можливо, що саме у Дж. Брайджеса д-р Д. К. Пепуш купив рукопис ФК.

кував у відповідь статтю «Легенда? Френсіс Треджіан молодший як музикальний копіїст» («A Legend? Francis Tregian the Younger as Music Copyist». [181], в якій не тільки вступив у полеміку з Р. Р. Томсон, але й зібрав усі факти, знайдені дослідниками, що доводять авторство Ф. Треджіана-мол.

Ф. Треджіан був не просто любителем-колекціонером. Він мав широке коло зв'язків із тогочасними композиторами та меценатами: з кимось був у дружніх стосунках, а з кимось мав родинні зв'язки, з іншими його об'єднувала католицька релігія. Саме це, на думку дослідників, дозволило йому зібрати таку велику кількість творів, серед яких багато рідкісних екземплярів, що не зустрічаються більше у жодному рукописі [151; 153]. Ретельність, з якою Ф. Треджіан-мол. збирав, переписував та систематизував твори англійських вірджиналістів, передає його пієтет до елизаветинської клавірної музики і тогочасної культури у цілому. Вочевидь, він розумів, що колекціонує твори видатних композиторів, які необхідно було зберегти для нащадків.

Родина Треджіанів належала до старовинних англійських католицьких родів. Більшість композиторів, чиї твори містяться у ФК, були католиками, які або приховували свою віру (Д. Блітмен, В. Бьорд), або емігрували через віросповідання на континент (П. Філіпс). Саме релігійний зв'язок, як важливий доказ, підкріпив впевненість Д. А. Фуллер Мейтланда та В. Барклай Сквайра у тому, що Ф. Треджіан-молодший був копіїстом ФК [189].

Імена членів родини Треджіан, а також декого з впливових придворних королеви згадуються у назвах творів з ФК [151, с. 58; 189, с. VI]. Одна з п'єс збірки, «Небеса та Земля» («Heaven and Earth»), навіть підписана ініціалами самого Ф. Треджіана. Імена різних членів родини Треджіан зустрічаються у чотирьох творах В. Бьорда. У назві одного з граундів, «Граунд Треджіана» / «Tregian's ground» [189, с. 226], та у примітці «F. Tr.» до однієї з жиг [190, с. 237] скоріше за все мається на увазі саме Ф. Треджіан-мол. [151, с. 68; 189, с. VI;]. У назві однієї з паван – «Pavana. Ph. Tr» [189, с. 367] – В. Бьорд згадує молодшу сестру Ф. Треджіана, Філіппу (Philippa Tregian). До

іншого твору В. Бьорда, «Ровленд» / «Rowland», зроблена примітка «300 to S. T. вu Tom», де ініціали S. T. можуть відноситись до молодшої сестри Ф. Треджіана, Сибілли (Sybil Tregian)<sup>106</sup> [189, с. VI].

П. Філіпс свою «Сумну павану» («Pavana Dolorosa Treg.» [189, с. 321]) скоріше за все присвятив Ф. Треджіану-мол. [183]. Кетрін Треджіан (Katherin Tregian), якій присвятив павану В. Тісдалл (William Tisdall, «Pavana Chromatica. Mrs Katherin Tregian's Pavan») [190, с. 278], була бабусею Ф. Треджіана-мол. [151, с. 58].

Цілком можливо, що з деякими композиторами Ф. Треджіана-мол. пов'язували дружні стосунки. Дослідник творчості П. Філіпса Д. Стіл (John Steele) вважає, що з П. Філіпсом Ф. Треджіан міг зустрічатись у Брюсселі при дворі ерцгерцога Альберта, де вони обидва служили [183]. П. П. Джонс припускає, що з В. Бьордом Ф. Треджіан міг познайомитись через свого двоюрідного діда, відомого музичного колекціонера Г. ФітцАлана (Henry FitzAlan), який був приятелем сера В. Петре (Sir William Petre) та Е. Пастона (Edward Paston), покровителів В. Бьорда [151, с. 58]. Також вона допускає, що з протестантом Дж. Фарнебі у католика Ф. Треджіана міг бути міцний зв'язок земляків, адже обидва народились у Корнуоллі [151].

Крім ініціалів самого Ф. Треджіана-мол. та його рідних, у назвах деяких творів з ФК згадаються імена придворних королеви Єлизавети I. П. П. Джонс навіть наводить генеалогічне древо Ф. Треджіана-мол., створене Ж. Варні (Jean Varney), з якого можна зрозуміти, з ким із королівських придворних у Ф. Треджіана-мол. були родинні зв'язки [151, с. 60–62]. Граф Ламлей (John 6<sup>th</sup> Earl Lumley) був троюрідним дядьком Ф. Треджіана, а у ФК є Павана і Гальярда лорда Ламлея, написані Д. Буллом («Pavana of my Lord Lumley», «Galliard to my Lord Lumley's Paven»). У ФК зустрічається ім'я графа Оксфордського, іншого троюрідного дядька Ф. Треджіана-мол. (В. Бьорд, «Марш графа Оксфордського» / «Marche Earle of Oxford»), який був «відо-

<sup>106</sup> П. П. Джонс припускає, що згадуваним у примітці Томом може бути Томас Треджіан, ім'я якого міститься у деяких документах, підписаних Ф. Треджіаном-мол. [151, с. 58].

ним придворним, одним із коханців королеви, а також покровителем В. Бьорда та В. Шекспіра» [151, с. 58]. Також у ФК згадуються імена леді Річ (Lady Riche) та леді Монтель (Lady Montegle), троюрідних сестер Ф. Треджіана<sup>107</sup> [151, с. 58].

Зважаючи на родинні зв'язки Ф. Треджіана-мол. з колекціонерами, покровителями композиторів та на його можливі дружні контакти з останніми, П. П. Джонс припускає, що родичі Ф. Треджіана, і навіть самі композитори цілком могли передавати йому ноти для утворення збірника [151, с. 55].

Постать Ф. Треджіана можна назвати ключовою в історії збирання та систематизування англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Докладне вивчення рукопису ФК дозволило дослідникам дійти висновку про те, що Ф. Треджіан-мол. мав на меті створити найповнішу антологію англійського клавірного репертуару того часу [151; 181]. Адже навіть розташування творів у рукописі не є випадковим, а керується певною логікою. На це, у першу чергу, вказують особливості нумерації, яку використовує Ф. Треджіан у ФК.

Д. Дж. Сміт та П. П. Джонс звертають увагу на те, що перші 95 п'єс ФК пронумеровані наскрізною нумерацією [151; 181]. Далі Ф. Треджіан припиняє нумерувати твори, але продовжує нумерацію сторінок рукопису, залишаючи при цьому пустими деякі з нотних аркушів. Д. Дж. Сміт припускає, що Ф. Треджіан залишив ці аркуші для творів, які, можливо, мав отримати. Це, на думку дослідника, доводить, що ФК «знаходилась у робочому стані» («was work in progress»), і Ф. Треджіан планував продовжити її укладання [181, с. 11].

П. П. Джонс також звертає увагу на те, що для творів деяких композиторів Ф. Треджіан окремо проставив «персональні» порядкові номери навіть

---

<sup>107</sup> Найбільш неочікуваним можна назвати родинний зв'язок Ф. Треджіана-мол. з королевою Єлизаветою I. Їхнім спільним предком була Є. Вудвілл (Elizabeth Woodville; 1437–1492). Першим чоловіком Є. Вудвілл був сер Д. Грей (Sir John Grey). Саме від цього шлюбу походить генеалогічна гілка Треджіанів, адже прабабуся Ф. Треджіана-мол., Кетрін Треджіан була онукою Є. Вудвілл [151, с. 60]. Другим чоловіком Є. Вудвілл став король Англії Едуард IV, прадід Єлизавети I.



там, де наскрізної нумерації вже немає [151, с. 40–50]. Так, п'єси П. Філіпса Ф. Треджіан помістив одну за одною, відповідно нумеруючи. Твори Дж. Фарнебі (при чому не всі) також пронумеровані додатково, але вони вміщені не підряд, а розкидані по всій збірці. Деякі автори, яких Ф. Треджіан додатково пронумеровав, представлені лише однією–двома п'єсами (Ж. Остермайер, В. Інлот), тоді як твори В. Бьорда та Д. Булла, що складають вагому частину збірки, взагалі не мають додаткової нумерації. Можливо, Ф. Треджіан планував із часом опублікувати ФК частинами, і нумерацією розставляв п'єси у тому порядку, в якому вони мали бути видані? П. П. Джонс звертає увагу на те, що Ф. Треджіан нумерував лише «рідкісні» твори. Наприклад, п'єси Дж. Фарнебі та П. Філіпса, ноти яких дістати у той час було складніше, ніж ноти творів В. Бьорда та Д. Булла [151, с. 50]. Також, дослідниця вважає, що Ф. Треджіан «можливо, отримував замовлення від колекціонерів на копіювання рідкісних творів, і, таким чином, міг заробляти гроші» [151, с. 50].

ФК у багатьох відношеннях є унікальною збіркою в історії англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. У ній міститься велика кількість «рідкісних» творів, що дійшли до нас лише у цьому рукописі. Так, ФК – це єдине джерело клавірної музики Дж. Фарнебі, 55 його клавірних п'єс не зустрічаються більше у жодному рукописному або друкованому джерелі того часу [161]. Також у ФК міститься більша частина клавірного доробку П. Філіпса, дев'ятнадцять з двадцяти п'яти клавірних п'єс [183; 189]! Крім того, ФК – єдине джерело, де вказані дати створення восьми п'єс П. Філіпса<sup>108</sup>, що дозволяє дослідникам встановити, в який період життя і творчості П. Філіпс їх написав<sup>109</sup> [183].

<sup>108</sup> «Pavana» (1580), «Fantasia» (1582) «Passamezzo Pavana» (1592), «Pavana Dolorosa» (1593), «Соловей» / «Le Rossignol» (1595), «Здрастуй, моє серденько» / «Bonjour mon coeur» (1602), «Амаріллі» / «Amarilli» (1603), «Зрошуйте виноградники, Марго» / ««Margot labourez les vignes»» (1605) [189, с. 280–356].

<sup>109</sup> Особливу увагу дослідники звертають на Павану П. Філіпса, датовану 1580 р., адже біля неї у рукописі зроблена примітка «Перше, що зробив Філіпс» («The first one Philips made»). Ця павана була дуже популярною серед композиторів-сучасників П. Філіпса. Де-

Д. Мороней, британський клавірист та дослідник творчості В. Бьорда, називає ФК основним та/або єдиним джерелом для більшості п'єс композитора [167]. Інший дослідник творчості В. Бьорда О. Нейбор, відмічає, що ФК є найбільш повним зібранням клавірних творів композитора, адже у рукописі містяться твори різних років, що дає змогу цілісно поглянути на клавірну творчість видатного майстра [170]. О. Нейбор відмічає, що інша крупна збірка клавірних п'єс В. Бьорда, «Книга леді Невелл» («*My Lady Nevell book*»), поступається у цьому відношенні ФК через те, що у ній зібрані лише пізні твори композитора [170].

Значення постаті Ф. Треджіана-мол. та його роль у збереженні англійської музики значно збільшилась у середині ХХ ст. У 1950-х р.р. були знайдені ще два величезних рукописи, записані ймовірно рукою Ф. Треджіана-мол. Мова йде про рукопис GB-Lbl Egerton 3665, виявлений у Британській бібліотеці та Самбрукський манускрипт (*Sambrooke MS*) з Нью-Йоркської бібліотеки (*US-NYp Drexel 4302*). Разом ці рукописи містять практично 2000 вокальних та інструментальних творів англійських та італійських композиторів. Детально дослідивши ці рукописи, науковці дійшли висновку, що вони є двома частинами однієї величезної збірки [151; 153]. Додавши до цього об'ємну Фітцвільямову книгу, яка написана тією ж рукою, можна зрозуміти, наскільки унікальною була пристрасть Ф. Треджіана-мол. до музики. Адже він, фактично, присвятив своє життя колекціонуванню, копіюванню та систематизації, насамперед, англійської вокальної та інструментальної музики XVI – першої половини XVII ст.

Зважаючи на величезну кількість творів, які Ф. Треджіан відбирав, систематизував та переписував, дослідники припускають, що він розпочав роботу над трьома збірками ще задовго до ув'язнення [129; 151]. Беручи до уваги те, наскільки широкими є жанровий та композиторський зрізи англійського

---

які з англійських вірджиналістів імітували третій розділ цієї павани у своїх клавірних п'єсах [183]. Нідерландець Я. П. Свелінк на знак глибокої пошани до П. Філіпса написав на цю павану варіації [187].

вокального та інструментального репертуару другої половини XVI – початку XVII ст., який Ф. Треджіан вписував у рукописи, його метою було збереження найціннішого спадку музичної культури свого часу. Підкреслимо, що клавірні твори англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. Ф. Треджіан переписував в окрему збірку. Можливо, він намагався таким чином підкреслити вагомість тогочасної англійської клавірної школи. Адже побудова ФК, різноманітність жанрів, композиторів вказують на те, що Ф. Треджіан-мол. намагався зібрати якомога повніший клавірний доробок своїх видатних сучасників, в якому відобразилося б усе різноманіття англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., композиторів, що писали в той час, жанрів, у яких вони працювали [153]. П. П. Джонс вважає, що широка композиторська та жанрова палітра репертуару ФК свідчить про те, що збірка від початку була задумана Ф. Треджіаном-мол. як зібрання всього найкращого, антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. [129; 151].

Можна тільки припускати, чи планував Ф. Треджіан публікацію своєї ґрунтовно продуманої збірки, або вона залишилася б у вигляді рукопису<sup>110</sup>. Якщо планував друкувати, чи помістив би яку-небудь передмову до неї? Якщо так, чи писав би він її від свого імені, як упорядник, або запросив би до співпраці когось з композиторів? Всі ці питання поки лишаються відкритими.

**2.3.3 Нотні джерела англійської клавірної музики XV – початку XVII століть.** Вочевидь, ФК є найкрупнішою збіркою англійської клавірної музики серед тих, що дійшли до наших днів. Окрім неї, до наших часів збереглося близько десяти джерел, які містять старовинну англійську клавірну му-

---

<sup>110</sup> Між 1570 та 1600 р.р. в Англії було надруковано близько 40 нотних збірок. У цей же період у Парижі було видано більше ніж 70 збірників, а у Венеції – аж 370! [165, с. 335]. Щоб у другій половині XVI – на початку XVII ст. надрукувати ноти в Англії, необхідно було отримати королівську ліцензію-дозвіл, строк дії якої був обмеженим. Можна припустити, що Ф. Треджіан мав на меті публікацію ФК. На етапі підготовки до друку переписування нот вручну давало йому змогу переставляти п'єси всередині збірки, шукаючи найкращий порядок їх розташування. А подвійною нумерацією, на яку звертає увагу П. П. Джонс, Ф. Треджіан, можливо, позначав твори, з порядком розташування яких вже визначився.

зику. Найстарше джерело англійської музики – це Робертсбріджський фрагмент (Robertsbridge fragment), що датується кінцем XIV ст. У ньому є лише шість клавірних п'єс, при чому дві з них незакінчені [153]. Не дивлячись на те, що фрагмент був записаний англійським копіїстом, твори, що містяться у ньому, скоріше за все мають континентальне походження [153, с. 23] і не можуть бути повною мірою віднесені до англійської клавірної традиції.

До наших днів не дійшло жодної англійської клавірної п'єси XV ст. [153, с. 23]. Хоча існують свідчення про те, що на клавірних інструментах в Англії в той час все ж таки грали, адже збереглися записи з архівних книг церков та соборів про оплату ремонту органів [153, с.23]. А. Сілбігер вважає, що в Англії у XV ст. клавірні твори не виписувались окремо, бо вони грались по вокальних партитурах та поголосниках, або імпровізувались [153, с. 23].

Окрім ФК, на сьогоднішній день віднайдені вісім джерел англійської клавірної музики XVI ст. [110; 153; 196].

1. Royal App. 58 (1520–1540) – придворна збірка Генріха VIII, де містяться такі клавірні п'єси: анонімні «My lady Careys dompre», «The short mesuré off my lady wunckfylds rownde», «The empororse pavyn», «A galyarde», «The kyngs mascke», «The crocke», «A galyard», «The kyngs pavyn»<sup>111</sup> та «A hornepure» Х. Астона (Hugh Aston) [120; 153].

2. Royal App. 56 – манускрипт, в якому міститься англійська літургійна органна музика. Ця збірка подібна до континентальних збірок Каваццоні (Cavazzoni), Кабесона (Cabezón), Шліка (Schlick), в яких містяться здебільшого твори на літургійний *cantus firmus* [120].

3. Дублінський вірджинальний манускрипт (Dublin Virginal Manuscript, 1570), в якому містяться світські клавірні п'єси, переважно анонімні, і вказано ім'я лише одного композитора, «masture tayler» [153], якого ідентифікують як Д. Тейлора (John Taylor) [120; 151].

4. «Книга леді Невелл» (My Lady Nevell book, 1591), в якій містяться 40 п'єс В. Бьорда, переважно пізнього періоду [116].

<sup>111</sup> Ймовірно, ця павана була написана королем Генріхом VIII [114].

5. Вірджинальна книга Б. Козіна («Benjamin Cosyn's Virginal Book», 1600), в якій міститься 98 творів англійських композиторів XVI – XVII ст. (В. Бьорд, Д. Булл, О. Гіббонс, Т. Талліс, Н. Строджерс, Т. Вілкіс, Е. Бевін, Б. Козін) [151; 153].

6. Вірджинальна книга Фостера (Will Foster's Virginal Book), де містяться 70 клавірних п'єс В. Бьорда, Д. Булла, О. Гіббонса, Т. Талліса, Н. Строджерса, Т. Вілкіса, Т. Морлі та Д. Ворда (John Ward) [120; 151].

7. Книга Маллінера (Mulliner book), що дійшла до нас у вигляді рукопису. У ній міститься 162 п'єси для клавіру, циттерну (cithern) та ансамблю з трьох, чотирьох та п'яти віол, серед яких 30 клавірних п'єс Д. Редфорда (John Redford, 1500–1547), 18 клавірних п'єс Т. Талліса, 16 клавірних п'єс Д. Блітмена [120]. Безперечно, цей збірник є досить крупним, але у ньому містяться лише сакральні твори композиторів першої половини XVI ст., світських п'єс у збірці біля двадцяти, і вони всі анонімні.

8. Перша англійська друкована нотна збірка «Партенья» («Parthenia»<sup>112</sup>, 1612–1613), в якій було вміщено 21 клавірну п'єсу (8 творів В. Бьорда, 7 п'єс Д. Булла та 6 п'єс О. Гіббонса) [120].

Якщо порахувати всі клавірні п'єси, що містяться у названих джерелах, виявляється, що ФК практично врівноважує їх: 297 клавірних п'єс у одній ФК та біля 330 клавірних творів у всіх інших збірках. При цьому особлива цінність ФК полягає у тому, що у ній містяться тільки англійські твори, тоді як до інших збірок включені і англійські, і континентальні п'єси.

ФК – найкрупніша збірка англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. з віднайдених на сьогоднішній день. Важливим є те, що ФК вміщує виключно клавірні п'єси, тоді як інші тогочасні джерела англійської музики містять клавірні, консортні, а іноді й вокальні твори. Також Фітцвільямову книгу від інших збірок відрізняє різноманіття композито-

<sup>112</sup> «Parthenia, or The maidenhead of the first musicke that was ever printed for the Virginales».

рів<sup>113</sup> та жанрів, представлених у ній<sup>114</sup>. З огляду на це, ФК є більш ніж достатнім джерелом при вивченні стилю англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Адже у ній повніше, ніж в інших збірках, представлена творчість крупніших англійських тогочасних композиторів (В. Бьорд, Д. Булл), також є рідкісні клавірні твори (Дж. Фарнебі, П. Філіпс), що не містяться в інших тогочасних англійських або континентальних збірках.

ФК є антологією англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Маючи в руках тільки її, сучасний виконавець та дослідник можуть скласти уявлення про те, яким був клавірний репертуар у тогочасній Англії, які композитори писали для вірджинала, які жанри існували в англійській клавірній музиці другої половини XVI – початку XVII ст., і яким з них композитори надавали перевагу. Перефразовуючи слова Т. Платтера про Лондон [165, с. 304], можна сказати, що вся клавірна музика вмістилась у ФК, і той, хто знає ФК, знає і англійську клавірну музику другої половини XVI – початку XVII ст.

## ВИСНОВКИ ДО 2 РОЗДІЛУ

Музичне життя елизаветинського Лондона характеризується насамперед демократичністю та різноманіттям. Демократичність проявлялась у гнучкому поєднанні придворного та міського в єдиний музичний простір. Музиканти Королівської капели брали участь у богослужіннях найбільших лондонських соборів, хор хлопчиків капели виступав з концертами у міських театрах. Музиканти міського оркестру під час традиційного зимового придворного театрального фестивалю грали при дворі, а їх професійний рівень був на-

<sup>113</sup> У цьому відношенні збірка не має конкурентів серед інших джерел англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Практично всі твори з «Royal App. 58», «Royal App. 56» та «Dublin Virginal Manuscript» є анонімними, «Книга леді Невелл» представляє собою монозбірку з творів В. Бьорда, а у «Партенії» містяться п'єси тільки трьох композиторів – Д. Булла, В. Бьорда та О. Гіббонса. Збірки Б. Козіна, В. Фостера та «Mulliner book» мають близьку до ФК кількість різних авторів, але поступаються кількістю творів та різноманітністю жанрів.

<sup>114</sup> Наприклад, у «Mulliner book» містяться тільки п'єси на *cantus firmus*.

стільки високим, що наприкінці XVI ст. вони склали гідну конкуренцію придворним оркестрантам. Різноманіття музичного життя знайшло свій прояв у великій кількості придворних та міських музичних інституцій, в існуванні різних форм професійного та аматорського музикування.

Важливою особливістю музичного життя елизаветинського Лондона є популярність англійських народних пісень та балад як при дворі, так і у місті. Велику роль у цьому відіграла театральна музика, адже музичний супровід придворних та міських театральних вистав мав спільне коло використовуваних мелодій. У придворних масках, міських театральних виставах та виставах-жиггах для нешляхетної публіки звучали одні й ті самі англійські народні та популярні пісні. Через спільний музичний простір театральних вистав вони проникали у професійне музикування. Підкреслимо, що найчастіше уживані у придворних та міських театральних виставах мелодії містяться і у ФК. Зростанню популярності саме народних пісень та балад певним чином сприяла культурна політика Єлизавети I, що була спрямована на підтримку та розвиток англійського у мистецтві.

Музика елизаветинського Лондона переважно була світською, що відбилося на жанровому різноманітті тогочасного англійського клавірного репертуару. Серед шести основних жанрів англійської клавірної музики, п'ять є світськими. Усі шість жанрів мають зв'язок з певними видами світського та релігійного музичного життя елизаветинського Лондона.

ФК – найбільша збірка англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., що була записана Ф. Треджіаном-мол. Збірка вміщує клавірні твори переважної більшості придворних композиторів Єлизавети I: Т. Талліс, Д. Блітмен, Д. Мандей, В. Бьорд, Т. Морлі, Д. Булл, М. Пірсон, В. Тісдалл, О. Гіббонс, Т. Томкінс, В. Інлот. При цьому творчість деяких з них, зокрема В. Бьорда, представлена у збірці повніше, ніж у будь-якому іншому тогочасному англійському клавірному джерелі. Особливо цінним є те, що у ФК містяться усі віднайдені на сьогоднішній день клавірні п'єси Дж. Фарнебі, переважна більшість клавірних творів П. Філіпса. Крім того, у

ФК представлені шість основних жанрів, в яких писали англійські вірджиналісти. Завдяки широті композиторського та жанрового зрізів репертуару збірки, дослідник може сформувати цілісне уявлення про англійську клавірну музику другої половини XVI – початку XVII ст., прослідкувати, що залишалось незмінним, а що трансформувалось.

Вражає системний та антологічний підхід Ф. Треджіана-мол. до збирання та укладання збірки. Певні деталі, як-от подвійна нумерація у рукописі, наявність популярних та рідкісних творів є непрямими доказами того, що Ф. Треджіан від самого початку працював над ФК як над антологією тогочасної англійської клавірної музики. Вклад Ф. Треджіана у збереження англійської клавірної музики другої половини XVI – першої половини XVII ст. важко переоцінити.

А. Сілбігер та Т. Смірнова підкреслюють, що елизаветинська епоха – один з найвизначніших періодів в історії англійської інструментальної, і особливо, клавірної музики [69; 150; 153; 199]. Можливо, Фітцвільямова вірджинальна книга створювалась Ф. Треджіаном-мол. в останні роки правління Єлизавети I як своєрідний пам'ятник тій епосі та тогочасній англійській клавірній музиці, з метою зберегти надбання англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. для нащадків.



### РОЗДІЛ 3

## ОСОБЛИВОСТІ КЛАВІРНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ, ПРЕДСТАВЛЕНИХ У ФІТЦВІЛЬЯМОВІЙ ВІРДЖИНАЛЬНІЙ КНИЗІ

Метою третього розділу роботи є дослідження на нотному матеріалі ФК системи музично-виразових засобів, властивих англійській клавірній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. Для цього необхідно охарактеризувати загальні особливості жанрів з репертуару ФК; визначити, як співвідносились англійський та континентальний клавірний репертуари другої половини XVI – початку XVII ст.; виокремити типові властивості кожного жанру, а також характерні риси індивідуальних манер композиторів; встановити наявність спільних та відмінних рис творів різних жанрів.

У роботах різних часів досліджувались певні композиційні та жанрові особливості творів ФК, вивчалась історія виникнення збірки, розглядалась творчість окремих композиторів.

Танцювальному репертуару ФК присвячені роботи М. Ж. Бреннон «Порівняння гармонічного та метричного ритму у деяких ранніх клавірних творах на прикладі альманів та курант Фітцвільямвої вірджинальної книги» (1942) [111], Д. Г. Олбрайт «Павани та гаяльди у Фітцвільямовій вірджинальній книзі» (1973) [101], Д. Д. Стюарта «Метрична і тональна стабільність у танцювальній музиці Фітцвільямової вірджинальної книги» (1973) [186], Д. Бедер «Танці Фітцвільямової вірджинальної книги: синтез ритму і тональної структури у пізньому Ренесансі» (1982) [108], Н. С. Бігл «Єлизаветинська гальярда: танець, як він представлений у літературі та вірджинальних творах» (1985) [107].

Деякі композиційні особливості творів і питання орнаментики розглянуто у дослідженнях Дж. Ф. Монро «Форма у елизаветинській клавірній музиці як вона представлена у Фітцвільямовій вірджинальній книзі» (1952) [164], Е. П. Швандта «Орнаментальна *clausula diminuta* у Фітцвільямовій вірджинальній книзі» (1967) [178], М. П. МакЛалін «Композиційні техніки у Фі-

тцвільямовій вірджинальній книзі» (1983) [163], В. Д. Вільюна «Орнаментация у Фітцвільямовій вірджинальній книзі із попереднім вивченням сучасної практики» (1986) [198], А. Хірабаяші «Орнаментация у клавірних творах Вільяма Бьорда» (1997) [146], статтях Г. Фергюсона «Повторення та заключні такти у Фітцвільямовій вірджинальній книзі» (1962) [135] та О. Бурундуковської «Знаки орнаментики у ‘Фітцвільямовій вірджинальній книзі’. Деякі міркування щодо їх тлумачення» (2015) [16].

Фактурні особливості творів англійських вірджиналістів розглядаються у дослідженні М. Чорної «Фігураційне письмо у західноєвропейській та російській клавірній (фортепіанній) музиці: від витоків до середини ХХ століття» (2005) [93], статтях Г. Веллнера «Фітцвільямова вірджинальна книга – фактурні методи англійських вірджиналістів» (1971) [200], Н. Чорної «З історії англійської вірджинальної музики» (1980) [92] тощо. Згадаймо, що Р. Паскаль [173] називає фактуру найбільш показовим елементом музичних стилів Відродження (докладніше див. 1 розділ роботи). Тому, аналізуючи нотний матеріал ФК, у першу чергу звертатимемо увагу на фактуру творів англійських вірджиналістів.

Важливими є роботи, в яких розглядаються риси творчості окремих англійських вірджиналістів: колективна праця «Клавірна музика до 1700 року» [153], дослідження А. Травчинської «Англійські вірджиналісти – витoki клавірної музики» (2003) [196], монографія Д. Голдобіна «Інтабуляція вокальної поліфонії в інструментальній музиці Відродження та раннього Бароко» (2011, у роботі аналізуються клавірні транскрипції П. Філіпса) [24], статті О. Нейбора «Нова клавірна музика Бьорда» (Oliver Neighbour «New Keyboard music by Byrd», 1971) [170], Д. Моронея «Міркування та думки про Бьорда» («Thinking and pondering about Byrd», 1987) [166], О. Бурундуковської «Деякі міркування щодо клавірних варіацій на пісню ‘Чи це є Марс’ (‘Est-ce mars’) Дж. Фарнебі та Я. П. Свелінка» (2015) [15], «Фітцвільямова вірджинальна книга як компендіум клавірної музики елизаветинської епохи в Англії» (2015, дослідниця дає загальну характеристику клавірних творів О. Гіббонса,

П. Філіпса, Т. Томкінса, Д. Мандея, М. Пірсона у ФК) [14], «Клавірна творчість Джайлса Фарнебі. Деякі риси варіаційних форм» (2016) [18], «Деякі риси клавірного стилю В. Бьорда і Дж. Булла (на прикладі порівняльного аналізу варіацій на тему балади 'Волсінгам')» (2016) [17].

Важливими з точки зору методології аналізу для даного розділу є дослідження «Фактура» (1979), «Форми музичних творів» (1999) та «Теорія музики: мелодика, ритміка, фактура, тематизм» (2002) В. Холопової [87; 88], роботи М. Скребкової-Філатової «Фактура у музиці» (1985) [68], Й. Хомінського «Історія гармонії та контрапункту» (1979) [90], статті Дж. Грімшоу «Фуга у творчості раннього Бьорда» (Julian Grimshaw, «Fuga in early Byrd», 2009) [143], П. Дірксена «Англійські вірджиналісти» (Pieter Dirksen «English virginalists», 2019) [188] та інші.

### **3.1. Характеристика репертуару ФК**

**3.1.1 Танці.** За кількістю творів танці є найбільшою жанровою групою у ФК. З 297 композицій, 133 – різні танцювальні твори. Тут є павани, гальярди, алеманди, куранти, вольти, морески, жиги, той. У назвах деяких п'єс згадується королева або її придворні: В. Бьорд «Королівська алеманда» («The Queen's Alman»), «Гальярда Сера Джона Грея» («Sr. Jhon Gray's Galliard»), «Павана Леді Монтель» («Lady Montegle's Raven»); Д. Булл «Павана лорда Ламлея» («Pavana of my Lord Lumley»), «Гальярда до Павани лорда Ламлея» («Galliarda to my Lord Lumley's Pavan»), «Алеманда герцога Брунсвікського» («The Duke of Brunswick's Alman»), «Той герцогині Брунсвікської» («The Duchesse of Brunswick's Toy»).

Також є танці з характеристичними нюансами у назвах: Дж. Фарнебі «Фермерська павана» («Farmer's Raven»), Р. Фарнебі «Нічия жига» («Nobody's Gigge»), Д. Булл «Жига. Доктор Булл власною персоною» («A Gigge. Doctor Bull's myselfe»), Т. Томкінс «Мисливська гальярда» («The Hunting Galliard»). Також є п'єси, в яких танець поєднано з іншими жанрами (В. Бьорд «Pavana Fantasia» [190, с. 398–399]), або твори, в яких використо-

вуються певні прийоми (наприклад, В. Бьорд «Pavan. Canon 2 in 1», де два верхні голоси звучать у каноні [190, с. 427–429]).

Найбільш популярними танцями у Західній Європі XVI – першої половини XVII ст. були павана і гальярда.

Павана<sup>115</sup> (іт. pavana, padovana; фр. Pavane; нім. paduana) – величний придворний дводольний танець XVI – першої половини XVII ст. Французький священик Т. Арбо у трактаті «Оркезографія» («Orchésographie», 1589) пише: «Ритм у павані дводольний і складається з білої мініми та двох чорних» [63; 64]. Протягом XVI ст. популярність павани у країнах Західної Європи була різною. Так, в Італії вже у середині XVI ст. вона поступилася місцем пассамеццо, простому танцю з більш жвавим (згідно Т. Арбо), ніж у павани, кроком [63; 64; 114; 141]. На відміну від Італії, в Англії павана зберігала популярність протягом усього XVI ст.

Гальярда (іт. gagliarda, gagiarda, gaiarda; фр. Gaillarde; ісп. Gallarda) – швидкий стрибковий тридольний танець XVI – початку XVII ст., що походить з північної Італії. Основний танцювальний крок гальярди складається з п'яти рухів на шість половинних нот [113]. Він близький кроку сальтарелло (saltarello) та туридону (touridon), тільки виконуються ці танці «вище і в ще більш жвавому темпі, ніж гальярда» [113]. Гальярда має два основних ритмі-

чних малюнка:  ; її характерною рисою є наявність геміоли у кадансових тактах.

Пара танців «павана – гальярда» у західноєвропейській музиці формувалась поступово протягом XVI ст. [113; 114; 153]. В англійських та континентальних інструментальних збірках XVI – початку XVII ст. містяться як парні павани і гальярди, так і поодинокі твори. Подібну ситуацію спостеріга-

<sup>115</sup> Щодо походження назви є дві версії: згідно однієї, вона походить від італійського міста Падуя, де швидше за все і виник танець. За іншою версією, назва «павана» походить від іспанського «*pavone*» (павлин), що відповідає урочистому характеру танцювальних па [114].

емо і в репертуарі ФК. Збірка містить 80 паван та гальярд. Переважна більшість із них записані як пара танців, але зустрічаються і непарні п'єси.

Ранні англійські клавірні павани та гальярди, що містяться у манускриптах GB-Lbl Roy. App. 58 (1520–1540)<sup>116</sup> та GB-Lbl Add. 60577 (?)<sup>117</sup>, здебільшого непарні [113; 114]. У континентальних рукописних та друкованих джерелах інструментальної музики початку XVI ст. павана і гальярда також частіше були поодинокими творами<sup>118</sup> [113; 114]. У ФК міститься 29 окремих паван і гальярд: 14 непарних авторських паван (4 у Дж. Фарнебі, по 3 у В. Тісдалла та у В. Бьорда, і по 1 у Д. Булла, П. Філіпса, Т. Томкінса, О. Гіббонса), 13 непарних авторських гальярд (7 у Д. Булла, 2 у В. Бьорда, і по 1 у В. Тісдалла, П. Філіпса, Дж. Фарнебі, Т. Томкінса), 1 непарна анонімна павана та 1 непарна анонімна гальярда.

У танцювальній практиці Західної Європи другої половини XVI – початку XVII ст. павану все частіше об'єднували з гальярдою, або іншим тридольним танцем [113; 114]. Під впливом цих тенденцій, починаючи з середини XVI ст. у континентальних інструментальних нотних збірках помірна дводольна павана поєднувалась зі швидкими танцями у тридольному метрі – гальярдою, сальтарелло (*saltarello*), туридоном (*turidon*), хупфауф (*Hupfauff*) і пропортц (*Proportz*) [114].

Цікаво, що в італійських джерелах середини XVI ст. всі рухливі тридольні танці, які супроводжували павану, часто об'єднувались спільною назвою «сальтарелло» («*saltarello*»)<sup>119</sup> [114; 153]. Наприклад, кілька італійських ано-

<sup>116</sup> У цьому манускрипті міститься незвичайна павана «The Emperorse Pavyn», написана у тридольному (!), а не дводольному метрі [114]. Крім того, тут є «Kyng Harry VIIIth Pavyn», створена королем Генріхом VIII, батьком Єлизавети I [114].

<sup>117</sup> Цей манускрипт містить близько двадцяти гальярд, які, на думку дослідників, є перекладеннями консортних п'єс [113].

<sup>118</sup> Найбільш ранні зразки континентальних інструментальних паван (п'ять паван *alla venetiana* і чотири павани *alla ferrarese*) знаходяться у збірці Дальца (*Dalza*) «*Intabulatura de lauto*» (1508), яку видав Петруччі у Венеції [114]. Найбільш ранні зразки континентальних інструментальних гальярд знаходяться у збірках «*Dixhuit basses pour lute*» (1529/30), «*Six gaillardes et six pavanes à quatre parties*» (1529/30) [113].

<sup>119</sup> *Saltarello* – італійський швидкий тридольний стрибковий танець, близький за характером гальярді [113]. Можливо, через наслідування цієї традиції, два останніх розділи

німних клавірних паван у парі з сальтарелло містяться у невеликому венеціанському манускрипті (Venice 1227), датованому приблизно 1530 роком [153, с. 236]. В іншій італійській колекції – Castell'Arquato (1540) – міститься п'ятнадцять клавірних паван, кожна з яких також поєднується з «saltarello de la pavana» [114; 153, с. 237]. А. Браун відмічає, що у танцях «групи сальтарелло» іноді використовувався мелодичний чи гармонічний матеріал їх парної павани [114]. Зауважимо, що на спорідненість музичного матеріалу парних павани та гальярди вказує Т. Морлі у трактаті «Просте та доступне введення у практичну музику» (1597), про що йтиметься трохи згодом.

Парність павани з тридольним рухливим танцем у середині XVI ст. була розповсюдженою, але не обов'язковою. Наприклад, в італійській колекції творів для лютні А. Ротта (Antonio Rotta, «Intabolatura de lauto», 1546) зустрічається незвичний порядок танців: за помірним дводольним пассамеццо записано рухливу тридольну гальярду, а спокійна дводольна павана завершує цикл, а не відкриває його [114; 153].

Поступово з кількох тридольних танців, що супроводжували павану, залишилась тільки гальярда, і наприкінці XVI ст. як у континентальній, так і в англійській клавірній музиці сформувалась стала пара танців «павана – гальярда»<sup>120</sup> [113; 114]. Про обов'язкову парність павани та гальярди писав Т. Морлі (1597), вказуючи на спорідненість музичного матеріалу танців: «Після кожної павани зазвичай вміщують гальярду (це музика, похідна від попередньої)» [48, с. 258]. Відмітимо, що спорідненість музичного матеріалу парних павани і гальярди частіше зустрічається в англійському клавірному репе-

---

«Galiarda Passamezzo» П. Філіпса названі Saltarello, адже П. Філіпс, як відомо, навчався у Римі.

<sup>120</sup> Як єдиний танець, супроводжуючий павану, гальярда вперше з'являється у французькій збірці клавірних п'єс «Quatorze gaillardes neuf ravennes» (1531). Гальярди у цій збірці тематично споріднені зі своїми парними паванами [113]. Пари павана – гальярда містяться також і в італійських лютневих збірках Дж. Абонданте (Giulio Abondante) «Intabolatura ... sopra el lauto» (1546), Джардано (Gardano) «Intabolatura nova di varie sorte de balli» (1551) [113 ; 114]. Парні консортні павани та гальярди вміщені в друкованих виданнях Аттаньянта (Attaignant), Сузато (Susato) та Фалеза (Phalèse), опублікованих до 1570 р. У них гальярди часто запозичують музичний матеріал своїх парних паван [113; 114].

ртуарі другої половини XVI – початку XVII ст., ніж у континентальному [153].

Продовжуючи характеризувати павану та гальярду, Т. Морлі вказує, що павана – «це поважна музика, призначена для величного танцю, яка складається з трьох побудов, кожна з яких грається або співається двічі» [48, с. 258]. Стосовно гальярди Т. Морлі зауважує, що «цей танець легше та жвавіше, ніж павана, але складається з такої ж кількості побудов» [48, с. 258]. Тобто, як у павані, так і у гальярді має бути три розділи із повтореннями. Саме такою є форма більшості паван та гальярд у ФК. У континентальній клавирній музиці подібна форма павани і гальярди також була найбільш поширеною, але не обов'язковою [153, с. 237].

Крім варійованих повторень розділів, англійські вірджиналісти іноді виписували варіації на цілу п'єсу. Форма та основний гармонічний план у таких варіаціях на парні павани та гальярди зазвичай зберігались. Наприклад, у ФК містяться твори Ф. Річардсона «Pavana» / «Variatio» – «Galiarda» / «Variatio» [189, с. 27–36, с. 87–98] і твори Д. Булла «Galiarda»- / «Variatio» [189, с. 170–176] «Piper's Galliard» / «Variatio ejusdem» («Гальярда дударя» / «Варіація того ж самого») [190, с. 242–247].

Р. Джадд відмічає, що у танцювальних творах XVI – початку XVII ст. часто використовувались гармонічні основи пассамеццо та романески. Зокрема, павани і сальтарелло, написані на ці гармонічні основи, містяться у манускрипті Venice 1227 (1530) та у збірці Castell'Arquato (1540) [153, с. 236–237]. Схожі приклади є й у ФК, де міститься кілька парних паван і гальярд, об'єднаних із пассамеццо: В. Бьорд «Passamezzo Pavana», «Galiardas Passamezzo» [189, с. 203–213], «The Quadran Paven», «Galiard to the Quadran Paven» [190, с. 103–115]; П. Філіпс «Passamezzo Pavana», «Galiarda Passamezzo» [189, с. 299–311]; Д. Булл «Quadran Pavan», «Variation of the Quadran Pavan», «Galiard to the Quadran Pavan»<sup>121</sup> [189, с. 99–123]. Такі павани і гальярди

<sup>121</sup> Т. Морлі зазначає, що Quadran Pavan «має розповсюдження серед цирюльників, і грають її частіше, ніж інші» [48, с. 170]. Він також зазначає, що твори «Quadran Pavan» називаються

перетворюються на варіації на гармонічну послідовність пассамеццо, і розділів у кожній п'єсі більше, ніж три.

В цілому, танцювальний репертуар ФК схожий на тогочасний континентальний танцювальний клавірний репертуар. Так само, як і на континенті, серед англійських клавірних танцювальних творів другої половини XVI – початку XVII ст. переважають парні павани і гальярди. Їх особливістю у творчості англійських вірджиналістів є обов'язкова наявність виписаних повторень розділів, а також спорідненість музичного матеріалу.

**3.1.2 Мелодії народних та популярних пісень.** Серед мелодій, на які писали варіації англійські вірджиналісти, вирізняють народні пісні та елизаветинські балади. Подібний розподіл використовується, зокрема, у роботах В. Чеппела [122; 123], Д. Моронея [167], А. Сілбігера [153] та ін. У ФК міститься 51 цикл варіацій на мелодії старих англійських народних пісень та арій і балад елизаветинського часу. Серед них найбільше обробок В. Бьорда (15) та Дж. Фарнебі (15). Відмітимо, що у ФК є одна континентальна мелодія – невеличкий твір Дж. Фарнебі «The New Sa-Hoo» є варіаціями на французьку мелодію «Чи це є Марс?» («Est-ce Mars?») <sup>122</sup>.

Мелодій, використаних композиторами, менше, ніж самих п'єс. Адже є мелодії, варіації на які написані різними авторами: «Волсінгам» / «Walsingham» (Д. Булл, В. Бьорд), «Відійди від мого вікна» / «Go from my window» (Т. Морлі, Д. Мандей), «Такі дикі ліси» / «The woods so wild» (В. Бьорд, О. Гіббонс), «Сон Барафостуса» / «Barafostus' Dream» (Т. Томкінс, Анонімний автор), «Чепурун» / «Muscadin» (Дж. Фарнебі, Анонімний автор), «Чому ти питаєш» / «Why ask you» <sup>123</sup> (Дж. Фарнебі, Анонімний автор).

---

вали іноді «Gregory Walker». Таку назву вони дістали саме тому, що часто гралась у цирюльнях Лондона, адже Gregory – це назва перуки, яку носили у XVI ст. [48, с. 170].

<sup>122</sup> Існують певні труднощі із розумінням назви п'єси Дж. Фарнебі «The New Sa-Hoo». Наприклад, М. Копчевський перекладає її як «Нова гра Скажи хто?» («The New Say Who») [79]. Такий переклад співвідноситься зі змістом французької пісеньки «Est-ce Mars?», яку використовує Дж. Фарнебі. Адже у ній співак намагається зрозуміти, кого ж він бачить перед собою: Марса, бога війни, або ж Амура, бога кохання [187].

<sup>123</sup> Скоріше за все, ця мелодія була популярною у елизаветинській Англії, але чи це мелодія народної пісні, чи елизаветинської балади невідомо.



Завдяки тому, що у ФК є як старі народні, так і нові елизаветинські мелодії, у XIX ст. збірка стала важливим джерелом англійських народних і популярних мелодій для В. Чеппелла [122; 123]. Його книга «Популярна музика минулих часів» («Popular music of the Olden Time», 1855) є одним із найвичерпніших досліджень історії англійських мелодій різних часів. Проведена В. Чеппеллом величезна робота настільки детальна, що доповнити її, навіть через 160 років після видання, доволі складно.

У книзі зібрана велика кількість англійських мелодій XV–XVII ст., що згадуються в англійських та континентальних нотних та літературних джерелах XVI–XVIII ст. [122; 123]. Крім нотованих мелодій, В. Чеппелл наводить коротку історію кожної пісні, а також усі відомі на той час до кожної мелодії тексти. Такі відомості дозволяють оцінити, з яким матеріалом працювали англійські вірджиналісти, з'ясувати, чи використовували композитори виключно старі або лише нові мелодії, або ж звертались і до тих, і до інших.

В. Чеппелл підкреслював, що ФК мала важливе значення для його роботи. Саме у ФК деякі елизаветинські мелодії зустрічаються вперше, що і дозволило досліднику чіткіше встановити час виникнення цих мелодій [122; 123]. Відомості щодо ймовірного періоду появи окремих мелодій також наводить Д. Мороней у розгорнутих коментарях до здійсненого ним запису усього клавірного доробку В. Бьорда.

**Народні мелодії.** У ФК міститься 15 мелодій англійських народних пісень, балад, танців<sup>124</sup>: «Такі дикі ліси» / «The woods so wild», «Робін» / «Robin», «Раунд Селлінджера» / «Sellenger's Round», «Волсінгам» / «Walsingham», «Розлюченість Вулзі» / «Wolsey's Wild», «Відійди від мого вікна» / «Go from my window», «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», «Хай листя буде зеленим» / «Leaves be green», «Все зелене у саду» / «All in a garden green», «Насвист візника» / «The Carman's

<sup>124</sup> У ФК також містяться два твори В. Бьорда «Збираймо горох» («Pescodd Time») та «Полювання почалось» («Hunt's Up»). Мелодії народних пісень з такими назвами є у книзі В. Чеппелла, але у п'єсах В. Бьорда вони не використані, про що мова йтиме далі.

Whistle», «Пісня дівчини» / «Mayden's Song», «Дурний Сем» / «Mal Sims», «Мальт спустився вниз» / «Malt's come down», «Підбадьортися» / «Up Tails All», «Вальдшнеп» / «Woody-Cock». Дати створення деяких із них дослідникам вдалось визначити.

В. Чеппелл вказує, що мелодії «Такі дикі ліси» / «The woods so wild», «Робін» / «Robin» та «Раунд Селлінджера» / «Sellenger's Round» виникли не пізніше XV ст.: балада «Робін» / «Robin» та пісня «Такі дикі ліси» / «The woods so wild» присвячені англійському герою Робін Гуду [122, с. 234], а «Раунд Селлінджера» / «Sellenger's Round» є мелодією контрдансу XV ст. [122, с. 69, с. 541; 167, с. 44;].

У датуванні народних мелодій «Волсінгам» / «Walsingham» і «Все зелене у саду» / «All in a garden green» та балади «Розлюченість Вулзі» / «Wolsey's Wilde» дослідники розходяться. Д. Мороней називає їх елизаветинськими, тобто датує другою половиною XVI ст. [167 с. 51, с. 97]. В. Чеппелл називає усі три мелодії більш старими, вважаючи, що вони виникли у XV – на самому початку XVI ст.<sup>125</sup> [122, с. 121].

Обидва дослідники вказують, що мелодії «Відійди від мого вікна» / «Go from my window», «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», «Хай листя буде зеленим» / «Leaves be green», «Насвист візника» / «The Carman's Whistle», «Пісня дівчини» / «Mayden's Song», «Дурний Сем» / «Mal Sims» є мелодіями старих англійських народних пісень, популярних у елизаветинські часи [122; 123; 167]. Втім точного датування мелодій В. Чеппелл та Д. Мороней не наводять.

У ФК також є мелодії народних танців: «Мальт спустився вниз» / «Malt's come down» (Д. Мороней вважає, що це мелодія раунду [167, с. 31]), «Підбадьортися» / «Up Tails All» (О. Бурундуковська припускає, що це мело-

<sup>125</sup> Припущення щодо «Волсінгам» / «Walsingham» В. Чеппелл будує на назві мелодії, адже вона названа так само, як і монастир Волсінгам, споруджений у період з 1146 по 1174 рр. і зруйнований у 1538 р. під час релігійної реформи Генріха VIII. В. Чеппелл припускає, що мелодія була створена за часів активного функціонування монастиря [122, с. 121].

дія сільського танцю [18]), «Вальдшнеп» / «Woody-Cock» (В. Чеппелл вказує, що це сільський танець 122, с. 793]). Крім того, у ФК містяться «Ірландське ‘ох-ох’» / «Irish Ho-Hoane» та «Ірландський домп» / «Irish Dumpe»<sup>126</sup>, мелодії яких, за В. Чеппеллом, є старими ірландськими танцями [123, с. 793].

**Єлизаветинські мелодії.** У ФК міститься 20 єлизаветинських мелодій. Як відмічають В. Чеппелл та Д. Мороней, серед них є ті, що точно з’явилися саме в єлизаветинські часи – єлизаветинські куртуазні балади «Скажи мені, Дафно» / «Tell me, Daphne», «Не бажаючи іти» / «Loth to depart», «Мартін сказав своєму слугі» / «Martin said to his Man», «Захоплення Кводлінга» / «Quodling’s Delight»<sup>127</sup>, «Дафна» / «Daphne», «О, моя панно» / «O mistress mine», «Фортуна» / «Fortune»<sup>128</sup>, «Чепурун» / «Muscadin», «Сон Барафостуса» / «Barafostus’ Dream», «Нансі» / «Nancie», «Callino Casturame», «Сховай кинджал, Джейми» / «Put up the Dagger, Jemy», «Ель (матінки) Воткін» / «Watkin’s Ale», «Ставок Пекінгтона» / «Packington Pownde», «Ханскін» / «Hanskin», «Ровленд» / «Rowland» (або «Привітання лорду Віллобі з нагоди повернення додому» / «Lord Willobies welcome home», «Причал Св. Павла» / «Pawles Warfe» [122; 123; 167].

Також у ФК є мелодії, час виникнення яких дослідникам поки що не вдалось встановити – «Циганський раунд» / «Gipseis Round», «Пробудження Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake», «Ось із ким я б одружився» / «Faune would I wedd». Д. Мороней, О. Нейбор і Р. Марлоу сходяться на думці, що, ймовірно, ці мелодії виникли саме у єлизаветинські часи [149; 161; 167]. Д. Мороней вказує, що «Циганський раунд» / «Gipseis Round» є популярною єлизаветинською мелодією, слів до якої або не було, або вони не збереглися. Тому він припускає, що це міг бути циганський танець, як і зазначено у назві [167, с. 82]. О. Нейбор у статті про Д. Булла говорить, що мелодія «Пробу-

<sup>126</sup> Такі переклади назв цих творів пропонує М. Копчевський [79].

<sup>127</sup> В. Чеппелл наводить ще одну назву цієї мелодії «Якби ж я був у своїй країні» («I would I were in my own country») [123, с. 456–458, с. 782].

<sup>128</sup> Мелодія цієї єлизаветинської балади була популярною на континенті саме як англійська. Наприклад, голландець Я. П. Свелінк до назви своїх варіації на цю мелодію додав, що це «Engelse Foruijn» [187, с. 78–80].

дження Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake» була популярною в Англії у другій половині XVI ст. [149; 170]. Мелодія «Ось із ким я б одружився» / «Faune would I wedd» подібна до мелодії арії або балади, але відомостей про це не зберіглося [161].

Деякі з балад, мелодії яких містяться у ФК, тісно пов'язані зі своєю епохою, адже у них розповідається про події, що відбувалися в Англії у другій половині XVI ст., про видатних та відомих тогочасних особистостей. Наприклад, у баладі «Ханскін» / «Hanskin» ідеться про перемогу, одержану англійцями 1588 р. над іспанською Непереможною Армадою [122; 123]. Єлизаветинська балада «Ровленд» / «Rowland» (або «Привітання лорду Віллобі з нагоди повернення додому» / «Lord Willobies welcome home») присвячена лорду Віллобі, придворному та політичному діячу єлизаветинської доби, у ній висловлюються привітання з нагоди його повернення додому<sup>129</sup> [122; 123; 167]. Д. Мороней вказує, що П. Берті, 11-й барон Віллобі (Peregrine Bertie, 11<sup>th</sup> Baron Willoughby de Eresby) повертався з військових операцій додому двічі: у 1586 р. із Нідерландів та у 1590 р. із Франції [167, с. 40]. Створення балад, в яких висловлювались вітання героям, що поверталися з війни додому, було поширеним в Англії у другій половині XVI ст.

Єлизаветинська балада «Ставок Пекінгтона» / «Packington Pownde», мелодія якої зустрічається у ФК, називається іменем одного з придворних. Сер Д. Пекінгтон (Sir John Pakington, 1549–1625) відрізнявся тонким почуттям гумору та привабливою зовнішністю. В. Чеппел зазначає, що він був одним з улюблених фаворитів королеви Єлизавети I [122, с. 123; 123, с. 771].

Пісня «Причал Св. Павла» / «Pawles Warfe» присвячена реальному місцю, яке існувало у Лондоні у той час [18; 79]. В. Чеппелл вказує, що у цій пі-

---

<sup>129</sup> Балада більше відома під назвою «Привітання лорду Віллобі з нагоди повернення додому» / «Lord Willobies welcome home», назва «Ровленд» / «Rowland» використана тільки у ФК. Тут є певна гра слів, оскільки Rowland – це Роланд, тогочасне узагальнене ім'я лицаря, а балада присвячена поверненню героя (тобто, лицаря) з війни додому. Тут можна згадати і відому поему «Несамовитий Орландо» («Orlando Furioso», 1516) італійського поета Л. Аріосто (Ludovico Ariosto, 1474–1533), написану на подібну тематику.

сні йдеться про місце біля Собору Св. Павла, де можна було набрати питної води [122, с. 130].

Дослідники звертають увагу на важливу роль народних та популярних мелодій у формуванні стилю англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Наприклад, В. Конен у статті «Англійська інструментальна музика XVII століття» зазначає: «Витоки стилю вірджиналістів беруть свій початок безпосередньо у побутовій культурі, яка утворювала побічну, другорядну лінію у музиці епохи Відродження – тобто лютневий репертуар і народно-побутові пісенні жанри, в Англії представлені так званою ‘єлизаветинською баладою’» [45, с. 170]. Це також відобразилось у репертуарі ФК, адже у збірці містяться найбільш популярні (згідно В. Чеппелла) мелодії другої половини XVI – початку XVII ст.

Деякі мелодії народних пісень та елизаветинських балад, що містяться у ФК, вже на початку XVII ст. асоціювались з англійською музичною практикою, вважались її невід’ємними атрибутами. Наприклад, у збірці голландського композитора та поета А. Валеріуса<sup>130</sup> «Nederlandtshe Gedenck-Clanck» (1626) для голосу та лютні традиційними англійськими мелодіями названі елизаветинські балади «Чепурун» / «Muscadin», «Сон Барафостуса» / «Barafostus’ Dream», «Дафна» / «Daphne», «Фортуна» / «Fortune» та народна мелодія «Дурний Сем» / «Mal Sims» [122; 123].

Мелодії, що містяться у ФК, зберігали свою популярність ще довго по завершенню елизаветинської епохи. Так, наприкінці XVII ст. деякі з них сприймалися англійцями як традиційні старі англійські мелодії та асоціювались, перш за все, з англійським національним характером. Показовими у цьому відношенні є, наприклад, згадування мелодій «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», «Волсінгам» / «Walsingham» та «Ель (матінки) Воткін» / «Watkin’s Ale» в англійському перекладі роману М. Сервантеса «Дон Кіхот» (1605, 1615), який у 1687 р. зробив племінник Д. Мільтона Д. Філіпс (John Phillips, 1631-1706) [122; 123]. Для того, щоб до-

<sup>130</sup> Adrianus (Adriaen) Valerius (1575–1625).

дати «англійськості» своєму перекладу, Д. Філіпс згадує у ньому англійські мелодії «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», «Волсінгам» / «Walsingham» і «Ель (матінки) Воткін» / «Watkin's Ale».

Підкреслимо, що Д. Філіпс згадує дві народні мелодії і одну елизаветинську баладу. Очевидно, що наприкінці XVIII ст. старими англійськими мелодіями були не тільки мелодії народних пісень «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now» і «Волсінгам» / «Walsingham» (вони вже у елизаветинські часи вважались старими), а й елизаветинська балада «Ель (матінки) Воткін» / «Watkin's Ale». Згадування про них було достатньо, аби читач відчув англійську атмосферу в тексті.

О. Бурундуковська відмічає, що «найбільше англійці прославились як автори клавірних варіацій на народні теми та численних танців, також написаних у варіаційній формі» [13, с. 10–11]. Дійсно, жанр варіацій на народні та популярні мелодії є другим за чисельністю після танців в англійському клавірному репертуарі другої половини XVI – початку XVII ст. Ця тенденція відображається і в репертуарі ФК. Важливо, що серед мелодій збірки є як старі, традиційні англійські народні пісні, так і нові, щойно створені елизаветинські балади та арії. Таке поєднання відображає демократичний характер англійського музичного простору другої половини XVI – початку XVII ст., про що йшлося у 2 розділі роботи, і у певному сенсі робить ФК музичним портретом елизаветинської епохи.

**3.1.3 Характеристичні мініатюри.** У ФК міститься 27 п'єс, що можна віднести до жанру характеристичної мініатюри. Тут зустрічаються твори, в яких зображені явища природи: п'єси М. Пірсона «Першоцвіт» («The Primrose» [190, с. 422]) та «Листопад» («The Fall of the Leaf» [190, с. 423]), а також відома фантазія Д. Мандея «Гарна погода» («Faire weather» [190, с. 23–26]), яку А. Травчинська називає першим зображальним клавірним твором [196, с. 50]. До групи характеристичних мініатюр відноситься і один із найві-

доміших творів В. Бьорда «Дзвони» («The Bells»), в якому зображується передзвін дзвонів різного розміру<sup>131</sup>.

У цій жаровій групі є п'єси, присвячені полюванню – невід'ємній частині придворного життя: Д. Булл «Королівське полювання» («The King's Hunt»), Дж. Фарнебі «Королівське полювання» («The King's Hunt»), Т. Томкінс «Мисливська гальярда» («The Hunting Galliard»). Також є п'єси-портрети: Д. Булл «Коштовність доктора Булла» («Dr. Bull's Juell»)<sup>132</sup> та його автопортрет «Жига. Доктор Булл власною персоною» («A Gigge. Doctor Bull's myselfe»), серія автопортретних п'єс Дж. Фарнебі «Сон Фарнебі» («Giles Farnaby's Dream»), «Його відпочинок» («His Rest»), «Його гумор» («His Humour»)<sup>133</sup>, «Примхливість Фарнебі» («Farnabye's conceit»)<sup>134</sup>, портрет придворної дами «Леді Річ» («Lady Riche»), написаний анонімним автором у вигляді куранти.

Також серед характеристичних мініатюр ФК є п'єси, в яких передаються певні емоційні стани, наприклад, твір Д. Мандея «Радість Мандея» («Monday's Joy»). Тут можна згадати і клавірне перекладення лютневих творів Е. Джонсона «Pavana delight»<sup>135</sup> та парної до неї гальярди, які зробив В. Бьорд.

До характеристичних мініатюр також відносимо п'єси-попури, які називаються «medley»<sup>136</sup>: «Попури» В. Бьорда («A Medley»)<sup>137</sup> і твір Е. Джонсона «Попури Е. Джонсона» (E. Johnson, «Johnson's Medley»), – та чотири твори Дж. Фарнебі, названі масками («A Maske» [190, с. 264], «A Maske» [190,

<sup>131</sup> Р. Гарр вважає, що у цій п'єсі В. Бьорд відтворює дзвін після недільної служби, коли дзвони усіх церков починають дзвонити одночасно [133].

<sup>132</sup> Такий переклад запропонований М. Копчевським [79, с. 29].

<sup>133</sup> Такий переклад назви твору, запропонований М. Копчевським, найбільше відповідає характеру п'єси Дж. Фарнебі [79, с. 27].

<sup>134</sup> Conceit (англ.) – 1) самовпевненість, марнославство; 2) примхливий образ (переважно у поезії XVI – XVII ст.) [60, с. 149]. О. Бурундуковська перекладає цю назву як «Марнославство Фарнебі» («Тщеславие Фарнеби» [18]. На наш погляд, назву можна перекласти і як «Примхливий образ Фарнебі».

<sup>135</sup> Delight (англ.) – 1) захоплення, насолода. 2) поет. чарівність [60, с. 190]. Назву п'єси можна перекласти як «Павана-насолода», «Павана-чарівність».

<sup>136</sup> Medley (англ.) – попури [60, с. 439].

<sup>137</sup> Д. Мороней стверджує, що ця п'єса написана не Бьордом [167, с. 31]

с. 265], «A Maske» [190, с. 273], «L. Zouches Maske» [190, с. 350]). Згадаймо також танцювальні п'єси з характеристичними епітетами у назвах: Р. Фарнебі «Нічия жига» («Nobody's gigge»), Дж. Фарнебі «Фермерська павана» («Farmer's Raven») та анонімні «Різдвяна гальярда» / «Nowel's Galliard»<sup>138</sup> і «Ляльковий альман» / «Dalling Alman».

До цієї групи відносимо і граунди. У ФК містяться чотири твори, що називаються граундами: «Граунд Треджіана» / «Tregian's Ground» В. Бьорда, «Граунд» / «Grounde» Т. Томкінса, «Граунд» / «Groïde» Дж. Фарнебі, «Граунд у дусі гальярди» / «A Galliard Ground» В. Інглота<sup>139</sup> [189; 190]. До граундів також відносяться бьордівські «Дзвони», що згадувались вище. Крім того, у ФК вміщено два твори В. Бьорда «Збираймо горох» / «Pescodd Time»<sup>140</sup> і «Полювання почалось» / «Hunt's Up». У книзі В. Чеппелла наведені англійські народні мелодії з такими назвами, але у п'єсах В. Бьорда цих мелодій не знаходимо. Твори В. Бьорда – дві версії одного і того ж самого граунда. В. Чеппел відмічає, що мелодії «Полювання почалось» / «Hunt's Up» та «Збираймо горох» / «Pescodd Time» були популярними в Англії наприкінці XVI ст., й існували різні мелодії та тексти, що на них співались [122, с. 53, с. 60-62, с. 196-198]. Цілком можливо, що В. Бьорд використовує у творах мелодії, які не збереглися (або їх ще не віднайшли).

Характеристичні мініатюри у другій половині XVI – на початку XVII ст. писали переважно англійські вірджиналісти [28; 196]. Тогочасні континентальні клавірні твори цього жанру, наприклад «La Frescobalda» Дж. Фрескобальді, є радше виключеннями. Популярності у континентальній клавірній музиці жанр характеристичної мініатюри набув пізніше, наприкінці

<sup>138</sup> Словом «Nowell» (англ. «nowell», «nouell», франц. «noel», «noé») у XV ст. називали нелітургичні строфічні вірші, написані на будь-якому діалекті або патуа, в яких зазвичай йшлося про популярних героїв. Такі вірші співались на мелодії відомих пісень або танців. Традиційно, «Nowell» виконують у різдвяні свята, тобто в період з 24 грудня до 6 січня (Christmastide) [7; 165].

<sup>139</sup> Переклад назви твору В. Інглота наводиться за виданням вибраних творів з ФК під редакцією М. Копчевського [79, с. 146].

<sup>140</sup> В. Чеппел пише, що цю назву можна розшифрувати як peas-cod time, тобто «час, коли у полях збирають горох» [122, с. 196].



XVII – XVIII ст., і дістав особливого розквіту у творчості французьких клавесиністів (Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо та ін.).

**3.1.4. Транскрипції вокальних та інструментальних творів.** Терміном «транскрипція» твори цієї жанрової групи називають А. Бонд [110] та А. Травчинська [196]. У музичній енциклопедії Г. Коган визначає *транскрипцію* (від лат. Transcriptio – букв. переписування), як «перекладення, переробку [курсив – Л. Т.] музичного твору, що має самостійне художнє значення» [44].

Д. Голдобін, автор монографії «Інтабуляція вокальної поліфонії в інструментальній музиці Відродження та раннього Бароко» [24], надає перевагу терміну «інтабуляція». *Інтабуляцію* він визначає як «перекладення (обробку) [курсив – Л. Т.] для багатоголосного інструменту музичного твору, від початку розрахованого на ансамблеве виконання (вокальне, інструментальне або змішане). Перекладення може точно слідувати оригіналу або містити різного роду змінення – спрощення або, навпаки, збагачуючі деталі (у першу чергу, орнаментацию)» [25, с. 6]. Зауважимо, що у своїй роботі Д. Голдобін використовує терміни «інтабуляція», «перекладення», «обробка» і «транскрипція» у якості синонімів [24].

Отже, для позначення творів цієї жанрової групи дослідники застосовують терміни «інтабуляція», «транскрипція», «перекладення», «обробка». Відмітимо, що термін «інтабуляція» частіше використовується стосовно перекладень для лютні. Тому у роботі будемо вживати терміни «перекладення», «обробка» і «транскрипція».

У репертуарі ФК 23 твори належать до жанру транскрипції. 6 перекладень, написаних В. Бьордом: 4 транскрипції інструментальних танців (Дж. Хардінг «Гальярда» / «Galiarda», Д. Джонсон «Павана-насолода» / «Pavana delight»<sup>141</sup>, Д. Джонсон «Гальярда» / «Galiarda», Т. Морлі «Вольта» /

<sup>141</sup> У ФК помилково вказано, що це лютневий твір Е. Джонсона (Edward Johnson). Насправді, В. Бьорд переклав лютневі п'єси придворного лютніста Д. Джонсона (John Johnson, ?–1594) [160; 162].

«La Volta»), 1 перекладення консортної п'єси (Р. Парсонс «In Nomine») і 1 обробка вокального твору (Д. Доуленд «Сльозна Павана» / «Pavana Lachrymae»). 6 транскрипцій, створених Дж. Фарнебі: 4 перекладення інструментальних танців (Р. Джонсон «Павана», Ф. Россетер «Гальярда»<sup>142</sup>, «Alman», «Південний Альман» / «Meridian Alman»<sup>143</sup>) та 2 обробки вокальних п'єс (автоперекладення мадригала «Горе мені, бідне серце» / «Au, me poor heart»<sup>144</sup>, Д. Доуленд «Pavana Lachrymae»). Одна клавирна транскрипція Т. Морлі – перекладення арії Д. Доуленда «Сльозна павана» / «Pavana Lachrymae». Цікаво, що композитор не просто переклав відому павану свого сучасника, а й дописав до неї гальярду, виконавши таким чином настанови зі свого трактату про парність павани та гальярди і спорідненість їх музичного матеріалу [48].

Жанр транскрипції складає четверту частину клавирного доробку П. Філіпса [24; 183; 196], у ФК містяться усі 9 творів цього жанру, які він написав. Це клавирні версії одночастинних мадригалів О. Лассо «Здрастуй, моє серденько» / «Bonjour mon Coeur» (1602), «Соловей» / «Le Rossignol» (1595) і «Зрошуйте виноградники, Марго» / «Margot Labourez» (1605)<sup>145</sup>, А. Стріджіо «Хто повірить небесам» / «Chi fara fede al Cielo» (дата створення п'єси невідома) та тричастинного мадригалу Л. Маренціо «Тірсі, хочу померти» / «Tirsi morir volea» («Тірсі, хочу померти» / «Tirsi morir volea», «Тірсі, я вже не бажаю» / «Freno Tirsi il desio», «Все ж помру» / «Cosi moriro», 1580). Крім того, П. Філіпс написав обробку власного мадригалу «У розлуці з Вами» / «Fese da voi» (1596). Серед перекладень П. Філіпса, що містяться у ФК, також є транскрипція відомої арії Дж. Каччіні «Амаріллі» / «Amarilli» (1603). Як зазначає Д. Голдобін, цей твір є унікальним випадком в історії жанру, адже П. Філіпс

<sup>142</sup> Philip Rosseter (1568-1623) – придворний музикант, композитор. Був лютністом при дворі Якова I [142].

<sup>143</sup> Можливо цей твір Дж. Фарнебі є перекладенням лютневої алеманди Р. Джонсона [160; 162]. Проблема пошуку першоджерела залишається актуальною для дослідників, адже Ф. Треджіан за допомогою ремарки «set by» [190, с. 477] лише позначив, що цей твір був перекладений. Який саме твір став моделлю перекладення, він не написав.

<sup>144</sup> Такий переклад назви запропонувала О. Бурундуковська [14].

<sup>145</sup> Це перекладення є одним з найпізніших клавирних творів П. Філіпса.

переклав для клавіру не багатоголосний вокальний твір, а п'єсу для сольного голосу та basso continuo [24, с. 265–266]!

Отже, у репертуарі ФК найбільша кількість транскрипцій належить П. Філіпсу. Д. Голдобін відмічає, що П. Філіпс є автором найбільшої кількості п'єс цього жанру не лише серед англійських, а і серед італійських композиторів кінця XVI – першої половини XVII ст. [24, с. 261–268].

Жанр транскрипції складає невід'ємну частину західноєвропейського інструментального репертуару XVI – першої половини XVII ст.<sup>146</sup> Відмітимо, що популярність жанру не була однаковою в усіх країнах тогочасної Західної Європи. Британський дослідник А. Сілбігер зауважує, що в англійській клавірній музиці цього періоду перекладення втрачали свою популярність [153]. Д. Голдобін також зазначає, що «орнаментальна інтабуляція в Англії та Нідерландах епохи Філіпса [мова йде про другу половину XVI – першу половину XVII ст. – *Л.Т.*] переживає занепад» [24, с. 266]. Обидва дослідники вказують, що у кінці XVI – на початку XVII ст. цей жанр був найбільш популярним в Італії [24; 153].

Виникає питання, чи існували відмінності між англійськими та континентальними клавірними перекладеннями? І у чому вони полягали?

Аналізуючи жанр транскрипції в інструментальному репертуарі Італії, Іспанії та Північної Європи другої половини XVI – початку XVII ст., Д. Голдобін підкреслює, що важливим питанням є вибір першоджерела [24, с. 261–308]. Дослідник зауважує, що тогочасні італійські композитори перекладали переважно більш старі вокальні твори, тобто такі, що були написані у XV – першій половині XVI ст. [24; 25]. Він відмічає, що інструментальні версії вокальних творів кінця XVI ст. зустрічаються у творчості тогочасних італійських композиторів рідше [24, с. 269–306].

Окремо Д. Голдобін розглядає клавірні транскрипції П. Філіпса і підкреслює, що на відміну від італійських авторів, англійський композитор-

<sup>146</sup> Д. Голдобін пише: «Хоча історія інтабуляції розгортається протягом декількох століть, апогеєм розвитку цього мистецтва є, без сумніву, XVI та початок XVII ст.» [24, с. 7].

емігрант перекладав переважно «найновіші п'єси» [24, с. 266], тобто твори своїх сучасників<sup>147</sup>. Дослідник відмічає, що такий вибір моделей транскрипцій був характерним для англійських вірджиналістів. Адже саме англійські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. перекладали для клавiру консортні та лютневi твори один одного [24, с. 266–268]. Отже, у виборі моделей для клавiрних транскрипцій П. Філіпс проявляється як англійський композитор. Забігаючи наперед, відмітимо, що англійський характер клавiрних перекладень П. Філіпса проявляється і у тому, яким чином він організував форму своїх п'єс (докладніше див. п. 3.2).

Отже, у жанрі транскрипції виявляються певні відмінності між англійською та континентальною клавiрною музикою другої половини XVI – початку XVII ст. Англійські вірджиналісти перекладали найсучасніші для них твори, часто твори один одного. На противагу, італійські композитори створювали клавiрні версії п'єс, написаних здебільшого авторами попередніх поколінь. Крім того, переважна більшість транскрипцій англійських вірджиналістів є перекладеннями інструментальних п'єс, тоді як на континенті композитори перекладали здебільшого вокальні твори [24, с. 266–268].

**3.1.5 Сольмізаційні п'єси та твори на *cantus firmus*.** У цій жанровій групі твори розрізняються за основним наспівом, що у них використаний. Це може бути мелодія церковного хоралу або сольмізаційна послідовність нот, записана однаковими тривалостями (частіше – цілими нотами) [196, с. 26–27, с. 29].

Найбільш уживаним *cantus firmus*'ом був хорал «Gloria Tibi Trinitas». Твори, написані на нього, називались «In Nomine» [докладніше див.: 69; 132; 153]. Як зазначалось у 1 розділі роботи, англійські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. частіше писали In Nomine для консорту віол [69], клавiрних п'єс цього типу менше.

<sup>147</sup> Твори самого П. Філіпса також ставали моделями для клавiрних перекладень. Так, Я. П. Свелінк (1562–1621) близько 1606 р. написав «привітальні» варіації на ранню павану П. Філіпса, котра міститься у ФК [189, с. 343–345].

У ФК міститься 4 In Nomine: 1 п'єса Д. Блітмена і 3 In Nomine Д. Булла<sup>148</sup>. В. Едвардс відмічає, що для клавірних п'єс на цей хорал використовувались дві назви – «Gloria Tibi Trinitas» і «In Nomine», тоді як для концертних творів частіше використовували In Nomine [132].

У ФК є твори, написані на інші церковні наспіви: 2 твори Т. Талліса (обидва на хорал «Felix namque»), 3 п'єси Д. Булла («Salvator Mundi», «Christe Redemptor», «Miserere 3 parts»), 2 твори В. Бьорда («Miserere 3 parts», «Miserere 4 parts»), «Veni» анонімного автора та п'єса Я. П. Свелінка «Psalme 140». Також у ФК міститься 5 сольмізаційних творів: 2 написані В. Бьордом («Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», «Ut, Mi, Re»), 2 п'єси «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» Д. Булла і 1 сольмізаційний твір Я. П. Свелінка («Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La»).

Між сольмізаційними п'єсами та творами на *cantus firmus* є відмінності, що стосуються роботи з основним наспівом. У сольмізаційних п'єсах він повторюється, і при повторенні може змінювати своє місцеположення. Тобто, у різних проведеннях основний наспів у сольмізаційних творах може звучати у різних голосах фактури. Відмітимо, що подібні особливості розташування основної теми властиві і варіаціям на народні мелодії. Згадаймо, що про мінливе місцеположення основного наспіву у творах англійських вірджиналістів, як про характерну англійську рису, вже йшлося у 1 розділі роботи.

У творах на церковний хорал, на відміну від сольмізаційних п'єс, основний наспів (*cantus firmus*) проводиться один раз і витримується від початку до кінця в одному голосі фактури. Цим тогочасні англійські твори на хорал близькі континентальній музичній традиції другої половини XVI – початку XVII ст. Адже у подібних континентальних творах ситуація схожа: хорал так само витримувався в одному голосі [31; 35; 36].

Сольмізаційні п'єси та твори на *cantus firmus* є і у континентальному інструментальному репертуарі XVI – початку XVII ст. У репертуарі ФК ця жанрова група представлена не тільки творчістю англійських композиторів

<sup>148</sup> Д. Булл звертався до клавірних In Nomine частіше своїх сучасників. Він створив дванадцять клавірних In Nomine, в яких проявив надзвичайну фантазію та винахідливість [132].

другої половини XVI – початку XVII ст. У збірці також міститься твір на невідомий церковний хорал континентального автора, нідерландця Я. П. Свелінка. П. Дірксен вказує, що у клавірній творчості композитор знаходився під впливом музики англійських вірджиналістів [187].

**3.1.6. Серйозна музика без тексту: фантазії та прелюдії<sup>149</sup>.** У ФК міститься 23 фантазії:

- 10 фантазій Дж. Фарнебі [190, с. 82–86, с. 270–272, с. 313–316, с. 320–322, с. 323–329, с. 330–332, с. 333–335, с. 340–342, с. 343–346, с. 347–349, с. 489–493],
- 4 фантазії В. Бьорда<sup>150</sup> [189, с. 37–41 с. 188–195 с. 406–410; 190, с. 406–411],
- 2 фантазії Д. Булла [189, с. 138–140, с. 423–426],
- 2 фантазії Д. Мандея [189, с. 19–22, с. 23–26],
- 2 фантазії П. Філіпса [189, с. 335–342, с. 352–356],
- і по 1 фантазії Т. Морлі [190, с. 57–63], Н. Строджерса [189, с. 357–358] та нідерландця Я. П. Свелінка [190, с. 297–304].

Англійські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. свої клавірні фантазії називали «fantasia» і «fancy» (або «fancie»). Відмітимо, що використовувались ці назви синонімічно. Наприклад, фантазія В. Бьорда in C, що міститься у ФК під назвою «Fantasia» [189, с. 406], у «Книзі леді Невелл» («My Lady Nevell book») позначена як «Fancie» [116, с. 204]. Цікаво, що всі фантазії у ФК підписані як «fantasia»; «fancie» використано один раз, у назві однієї з прелюдій В. Бьорда «Praeludium to the Fancie» [136; 167, с. 8; 189; 190].

<sup>149</sup> Т. Морлі у трактаті називає фантазію «найважливішим родом музики без тексту» [48, с. 267]. Уявлення про ступінь серйозності жанру фантазії можна скласти з опису павани, який Т. Морлі вміщує слідом за описом фантазії: «Наступним за серйозністю та цінними властивостями родом музики є павана» [48, с. 268].

<sup>150</sup> Його «Pavana Fantasia», попри свою назву, є танцювальним твором.

В англійській та континентальній інструментальній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. фантазіями називали п'єси, які не були прив'язані до тексту або конкретних жанрових різновидів [65; 136; 153].

Фантазія – один із найбільш вільних тогочасних жанрів, про що пише Т. Морлі. Свобода проявляється у тому, як композитор вибудовує твір. Т. Морлі детально описує фантазію у своєму трактаті: «Найважливіший, основний рід музики, яка пишеться без тексту – фантазія. Тут музикант бере мотив за своїм бажанням та розвиває його і обходить з ним так, як йому до вподоби, створюючи багато або мало, в залежності від того, як йому буде видаватись краще. Фантазія більше ніж будь-яка інша музика дозволяє показати майстерність, оскільки композитор нічим не зв'язаний, але може додавати, зменшувати або змінювати собі на втіху» [48, с. 257–258]. Отже, все у фантазії – від вибору мелодії, принципів розвитку матеріалу до фактурного викладу п'єси та її форми – визначається лише свободою творчої уяви композитора.

Втім, певні обмеження у фантазіях все ж існували. Т. Морлі зауважує: «Тут [у фантазії] допускаються будь-які вільності, можливі в інших видах музики, за виключенням зміни ладу та виходу з тональності, що у Фантазії ніколи не дозволяється. Все ж інше ви можете використовувати на власний розсуд: і затримання з дисонансами, і швидкий та повільний рух, і пропорції, і все, що забажаєте» [48 с. 257–258]. Переважна більшість фантазій у ФК однотональні, а отже, відповідають описаним Т. Морлі вимогам. Окрім однієї – у фантазії in a В. Бьорда [189, с. 188] змінюються і тональність, і лад!

Таким чином, англійська клавірна фантазія другої половини XVI – початку XVII ст. представляє собою однотональний, вільний по формі твір, в якому хоча б один (зазвичай початковий) розділ викладено в імітаційно-поліфонічній фактурі. Дослідники В. Протопопов та В. Холопова вважають, що саме з першого розділу фантазії пізніше сформувалась fuga [65; 88]. А. Сілбігер дотримується протилежних поглядів: «Це було би помилкою розглядати у цілому всі канцони, капріччіо, фантазії, річекари та тьєнто як ранні,

ще не дуже розвинені різновиди фуги, і оцінювати їх згідно точності контрапункту та послідовності їх тем(и)» [153, с. 13].

Головною ознакою англійської клавірної фантазії другої половини XVI – початку XVII ст. є те, що вона складається з декількох розділів, побудованих на різних темах [136; 166; 167]. Це відрізняє англійські клавірні твори цього жанру від тогочасних континентальних клавірних фантазій. Дослідники А. Сілбігер і Т. Смірнова відмічають, що у континентальній інструментальній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. більшість фантазій є однотемними [69; 153]. У ФК міститься тільки одна фантазія, побудована подібним чином: фантазія П. Філіпса in G [189, с. 335], де тема проходить в оберненому вигляді, у зменшенні та стреттно.

Окрім фантазій, до даної жанрової групи відносяться також прелюдії. Вони представляють собою невеликі твори, простіші за формою та організацією фактури, ніж фантазії [153; 196]. У кожній прелюдії зазвичай розвивається та чи інша орнаментальна або димінуційна формула, такої інтенсивної та складної поліфонічної або фігураційної роботи, як у фантазіях, у прелюдіях немає [167; 196].

У ФК міститься 21 прелюдія. Серед них:

- 8 анонімних прелюдій [189, с. 80, с. 81, с. 85; 190, с. 25, с. 40, с. 169],
- 7 прелюдій Д. Булла [189, с. 158, с. 418; 190, с. 22, с. 23, с. 248, с. 259, с. 274],
- 2 прелюдії В. Бьорда [189, с. 83, с. 394], одна з яких є парною до однієї з його фантазій,
- 1 прелюдія Дж. Фарнебі [ФК, II том, С. 372],
- 1 прелюдія Т. Олдфілда (Thomas Oldfield, [189, с. 180]).

Крім того, у ФК є «Praeludium Toccata» Я. П. Свелінка [189, с. 378], а також анонімний твір, названий «Вправа»/«Exercise» [190, с. 12]<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> Також у ФК міститься 1 прелюдія, автором якої вказаний Galeazzo – невідомий композитор.



7 прелюдій Д. Булла є найбільш віртуозними творами цього жанру у ФК. Це п'єси невеликого розміру, у фактурі яких використовуються віртуозні пасажі великого діапазону, ламані сексти та октави (докладніше див. додатки, приклади Булл-42, Булл-43).

Жанрова палітра англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. була широкою та різноманітною. У ФК представлено більшість жанрів, в яких писали англійські вірджиналісти. Репертуар збірки складений так, що відображає жанрові уподобання композиторів: які жанри були більш популярними, а до яких звертались менше; хто з композиторів писав у всіх жанрах (В. Бьорд), а хто надавав перевагу одним, зовсім не звертаючись до інших (Дж. Фарнебі, Д. Булл, П. Філіпс).

Творчість Дж. Фарнебі представлена у ФК танцями, варіаціями на народні та популярні мелодії, характеристичними мініатюрами, фантазіями та прелюдіями; сольмізаційних п'єс та творів на *cantus firmus* немає.

Доробок Д. Булла у ФК складається із танців, варіацій на народні та популярні мелодії, характеристичних мініатюр, сольмізаційних п'єс і творів на *cantus firmus*, прелюдій; у ФК немає жодної фантазії Д. Булла.

Клавірна творчість П. Філіпса представлена у ФК танцями, транскрипціями вокальних творів і фантазіями. Варіацій на народні та популярні мелодії, характеристичних мініатюр, сольмізаційних п'єс та творів на *cantus firmus*, прелюдій у його клавірній творчості немає.

Серед континентальних джерел клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. важко знайти збірку, яка би так само повно відображала клавірний репертуар тієї чи іншої країни. Отже, ФК дійсно є антологією музики англійських вірджиналістів.

### **3.2 Загальні та індивідуальні композиційні рішення творів ФК**

У п. 3.1 були описані загальні особливості жанрів англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст., представлених у ФК. Також англійський клавірний репертуар цього періоду розглядався у порівнянні з тогочасним континентальним клавірним репертуаром. У цьому підрозділі

будемо аналізувати особливості індивідуальних стилів найбільш репрезентативних композиторів ФК – В. Бьорда, Д. Булла, Дж. Фарнебі та П. Філіпса.

Як уже йшлося у 1 розділі, Р. Паскаль виокремлює фактуру, як ведучий елемент стилю у музиці XVI – початку XVII ст. [173]. Англійські вірджиналісти, детально виписуючи фігурації, підкреслювали значимість фактури. Тому значну увагу звертатимемо на те, якому *типу фігурації* надають перевагу композитори ФК. Спробуємо також з'ясувати, чи існував спільний для всіх набір фігурацій, чи кожен з авторів мав власний. У 1 розділі також було з'ясовано, що важливим чинником у формуванні стилю музики англійських вірджиналістів дослідники називають особливий тип панконсонантності, в якому недосконалі консонанси превалюють над дисонансами та досконалими консонансами [35; 36; 153].

**3.2.1 Танці.** При аналізі нотного матеріалу танцювальної частини репертуару ФК важливими стануть наступні параметри:

- *кількість розділів* у творах,
- *спорідненість музичного матеріалу* парних паван і гальярд.

Як зазначалось у п. 3.1, найбільш популярними в англійській та континентальній клавирній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. були павана і гальярда. Нагадаймо, що основні параметри павани і гальярди описав Т. Морлі у трактаті «Просте та доступне введення у практичну музику» (докладніше див. п. 3.1. та 1 розділ роботи). Він відмітив, що павана і гальярда мають складатись із трьох розділів з повтореннями кожного, а музичний матеріал гальярди може запозичувати музичний матеріал павани [48].

**Вільям Бьорд.** У ФК нараховуємо 35 танцювальних п'єс В. Бьорда: 10 пар паван та гальярд, 6 альманів (алеманд), 3 окремі павани, 2 куранти, 2 гальярди, 1 жига і 1 вольта. Серед парних паван і гальярд є пари «Passamezzo Pavana» – «Galiardas Passamezzo» та «The Quadran Pavan» – «Galiard to the Quadran Pavan», в яких павана і гальярда об'єднуються з пассамеццо.

Як і вказував Т. Морлі, усі павани та гальярди В. Бьорда складаються з трьох розділів з виписаними варійованими повтореннями. Навіть «Pavana

Fantasia» [190, с. 398], в якій павана поєднана з фантазією, має три розділи із виписаними повторами. Спорідненості музичного матеріалу між парними паванами і гальярдами В. Бьорда немає – кожному твору властиві індивідуальні інтонації, спільна у парі лише тональність.

У паванах та гальярдах В. Бьорда звертає на себе увагу особливий характер імітаційної фактури. Він використовує прості та канонічні імітації, часто вони неточні, В. Бьорд змінює у них інтервал. Завдяки таким особливостям бьордівського імітаційного письма вибудовується довга музична фраза, і під час виконання створюється ефект «плетіння голосів» (вираз Дж. Грімшоу [143]).

### Нотний приклад 3.2.1.1



В. Бьорд, *Pavana Ph. Tr.*, тт.1–6. Приклад канонічної імітації (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-1)<sup>152</sup>.

### Нотний приклад 3.2.1.2

В. Бьорд, *Galiardas Passamezzo*, вар. 2, тт. 21–28 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-2). Прості й канонічні імітації.

<sup>152</sup> Існують певні особливості нумерації тактів у творах з ФК. Ми наводимо приклади з нот першого видання ФК, в якому збережені усі особливості розставлення тактових рисок. У XVI ст. тактові риси не мали такого значення, яке мають сьогодні, композитори та копіїсти розставляли їх нерегулярно, тобто у різних тактах може міститись різна кількість тривалостей. Ми нумеруємо такти творів ФК згідно найменшого такту кожної п'єси.

*Нотний приклад 3.2.1.3*

В. Бьорд, *Passamezzo Pavana*, 5 вар., тт. 126–137 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-14). У 126–129 т. – проста октавна імітація, 130–133 т. – безкінечний канон першого розряду, 134–135 т. – проста октавна імітація, 136–137 т. – канонічна октавна імітація. Більше прикладів див. у додатках приклади Бьорд-1 – Бьорд-21.

Серед танцювальних творів В. Бьорда такий специфічний імітаційний виклад частіше знаходимо у паванах. Британський музикознавець Дж. Грімшоу (Julian Grimshaw) у статті «Фуга у ранній творчості Бьорда» («Fuga in early Byrd», 2009) зауважує, що подібне специфічне «плетіння» голосів властиве мотетам В. Бьорда [143]. Тож, описані особливості імітаційної фактури В. Бьорда є рисою його індивідуального композиторського стилю.

Окрім паван та гальярд, у ФК містяться альмани, куранти, жига і вольта В. Бьорда. Кількість розділів у цих п'єсах не фіксована. Фігуровані повторення розділів В. Бьорд послідовно виписує у всіх танцювальних творах, детально фіксуючи фігурації у фактурі п'єс. Композитор надає перевагу мелодичним фігураціям, у яких комбінує короткі гамоподібні відрізки, оспівування. Іноді будує мелодичну лінію фігурації на повторюваному мотиві або виписаному орнаменті (див. приклади Бьорд-9 – Бьорд-21).

Цікавим є те, як В. Бьорд переводить фігурацію з одного голосу в інший. Розглянемо це на прикладі.

### Нотний приклад 3.2.1.4

The image shows a musical score for a piece titled 'Passamezzo Pavana'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 86, 87, 88, and 89. The second system shows measures 90, 91, 92, and 93. Red circles are drawn around specific notes in measures 87, 90, and 91, highlighting a melodic figure that moves between the upper and lower registers of the instrument.

В. Бьорд, *Passamezzo Pavana*, 3 вар., тт. 86–93. Виписана довга мелодична фігурація широкого діапазону ( $G-es^2$ ). Вона починається у верхньому голосі у т. 86, і у т. 90 через тризвук  $G-dur$  на першій долі переходить у нижній голос. Подібна мелодична лінія фігурації, яка ніби «прошиває» фактуру твору, є типовою для клавірних п'єс В. Бьорда. Більше таких прикладів побачимо у варіаціях на народні та популярні мелодії.

Серед танцювальних творів В. Бьорда є павани і гальярди, об'єднані з пассамеццо, та два альмани («*Monsieur's Alman*» і *Alman in C*), які за формою відрізняються від решти танців. У них В. Бьорд відступає від звичної структури 2–3 розділи з виписаними повтореннями.

«*Passamezzo Pavana*» – «*Galiardas Passamezzo*» і «*The Quadran Pavan*» – «*Galiard to the Quadran Pavan*» є варіаціями на гармонічну послідовність. У XVI ст. популярними були дві гармонічні послідовності пассамеццо: *Passamezzo antico*<sup>153</sup> (I-VII-I-V-III-VII-I-(V)-I), де переважають секундові та терцеві співвідношення акордів, і *Passamezzo moderno*<sup>154</sup> (I-IV-I-V-I-IV-I-V-I) [141], яка спирається на квартові та квінтові співвідношення. Зауважимо, що у пассамеццо з ФК, написаних на *Passamezzo moderno* (п'єси із назвою *Quad-*

<sup>153</sup> Або *Passamezzo per B molle*. В Англії таку послідовність називали *Passing measures pavan* [141].

<sup>154</sup> Або *Passamezzo per B quadro*. В Англії таку послідовність називали *The quadro* або *Quadran Pavan* [141].

ran), композитори додають ще одну автентичну гармонічну послідовність (V-II-V-II-V-IV-V-I-V-I), і варіюють дві акордові ланки, а не одну.

Кількість розділів у таких паванах та гальярдах В. Бьорда різна навіть у парах. «Passamezzo Pavana» [189, с. 203–208] складається з шести розділів, а її парна «Galiardas Passamezzo» – з восьми [189, с. 209–213]. У «The Quadran Pavan» [189, с. 103–110] вісім розділів, а у парній до неї «Galiard to the Quadran Pavan» [190, с. 111–115] – лише три. Поліфонічна робота в імітаційних розділах і фактурне різноманіття у фігураційних розділах надзвичайні. Описані вище властивості паван і гальярд В. Бьорда у цих танцювальних творах проявились особливо виразно (див. додатки, приклади Бьорд-2, Бьорд-3, Бьорд-6 – Бьорд-17). Крім цього, у «Passamezzo Pavana» – «Galiardas Passamezzo» і «The Quadran Pavan» – «Galiard to the Quadran Pavan» знаходимо приклади панконсонантності, про яку йшлося у 1 розділі роботи.

#### *Нотний приклад 3.2.1.5*



В. Бьорд, The Quadran Pavan, 2 вар., тт. 51–56 (фрагмент, повний приклад див. додатки приклад Бьорд-9). Мелодичні фігурації проводяться з дублюванням у сексту.

#### *Нотний приклад 3.2.1.6*

В. Бьорд, *Passamezzo Pavana*, вар. 5, тт.144–157 (фрагмент, повний приклад див. додатки приклад Бьорд-14). Паралельні сексти, секстакорди, терції.

«Monsieur's Alman» [189, с. 234–237] та *Alman in C* [189, с. 245–247] написані у формі граунду, тобто варіацій на повторюваний бас. Цікаво, що для «Monsieur's Alman» В. Бьорд написав окрему варіацію («Variatio», [189, с. 238–244])<sup>155</sup>. В обох творах В. Бьорд використав один і той самий граунд. Він має дві частини (АВ), кожна з яких варіюється окремо.

У *Alman in C* чотири розділи, відмічені в нотах арабськими цифрами (нумерація розділів проставлена першими редакторами ФК у всіх творах збірки). Кожен із них складається з основної та повторюваної частини. Перші два розділи написані на першу половину граунда (А), третій і четвертий – на другу (В). Форму *Alman in C* можна записати як 1 (А А<sup>1</sup>) 2 (А<sup>2</sup> А<sup>3</sup>) 3 (В В<sup>1</sup>) 4 (В<sup>2</sup> В<sup>3</sup>).

«Monsieur's Alman» складається з двох розділів, його окрема варіація – з трьох. Розділи у цих п'єсах побудовані дещо інакше, ніж у *Alman in C*. У кожному з них послідовно варіюється спочатку перша половина граунда (А), а потім друга (В). Таким чином, граунд у кожному розділі «Monsieur's Alman» та його варіації проводиться повністю. Тож, схематично «Monsieur's Alman» можна записати як 1 (А А<sup>1</sup> В В<sup>1</sup>) 2 (А<sup>2</sup> А<sup>3</sup> В<sup>2</sup> В<sup>3</sup>), а його варіацію – 1 (А А<sup>1</sup> В В<sup>1</sup>) 2 (А<sup>2</sup> А<sup>3</sup> В<sup>2</sup> В<sup>3</sup>) 3 (А<sup>4</sup> А<sup>5</sup> В<sup>4</sup> В<sup>5</sup>).

У альманах-граундах фігураційний виклад переважає над імітаційним. У цих творах В. Бьорд використовує довгі мелодичні фігурації великого діапазону (див. додатки, приклади Бьорд-19 – Бьорд-21).

Серед граундів, що містяться у ФК, тільки у граундах В. Бьорда повторювана тема послідовно витримується у нижньому голосі. Як вже згадувалось у 1 розділі, у граундах Т. Томкінса [190, с. 87], В. Інглота [190, с. 375] та Дж. Фарнебі [190, с. 353] основна мелодія змінює своє місцеположення і проводиться у різних голосах фактури (див. додатки, приклади Томкінс-1 – Томкінс-5, Фарнебі-1 – Фарнебі-3, Інлот-1 – Інлот-4). Дослідники А. Браун

<sup>155</sup> Варіації на окремі твори писали також Д. Булл і Ф. Річардсон.



[153] та Й. Керман (Joseph Kerman) [155] відмічають, що саме В. Бьорд у класичному доробку випрацьовував той тип граунду, який тепер є загальноприйнятим, з мелодією, витриманою у найнижчому голосі фактури.

Отже, усі танцювальні твори В. Бьорда написані у варіаційній формі: 2–3 розділи з виписаними повторами кожного. В основних розділах В. Бьорд частіше використовує імітації з характерним плетінням голосів. У виписаних повтореннях переважають мелодичні гамоподібні фігурації. Серед танців В. Бьорда у ФК є два твори, написані у формі граунда (варіацій на повторюваний бас) і чотири п'єси, написані як варіації на гармонічну послідовність.

**Джон Булл.** У ФК знаходимо 22 танцювальні п'єси Д. Булла: 4 цикла паван і гальярд (10 творів), 7 окремих гальярд, 2 жиги, 1 павана, 1 той («The Duchesse of Brunwick's Toy»), 1 альман («The Duke of Brunswick's Alman»). Цікаво, що серед циклів паван – гальярд парних лише два: «Pavana CXXXVI» – «Galiarda CXXXVII» [190, с. 121, с. 125], «Павана лорда Ламлея» («Pavana of my lord Lumley») – «Гальярда до павани лорда Ламлея» («Galliarda to my lord Lumley Pavan») [189, с. 149, с. 54]. В інших двох циклах по три твори. В одному з них «Pavana XXXIV» [189, с. 124] поєднана з двома гальярдами – «Galiard to the Pavan», «Galiarda to the Paven XXXIV» [189, с. 129, с. 177]. Згадаймо, що поєднання павани з декількома танцями зустрічається і у тогочасних континентальних збірках.

В іншому трьохтворному циклі «The Quadran Pavan» – «Variation of the Quadran Pavan» – «Galiard to the Quadran Pavan» [189, с. 99, с. 107, с. 117] міститься варіація на павану. Створення варіацій на окрему п'єсу було типовим для англійських вірджиналістів [110; 153; 196]. Зокрема, серед непарних гальярд Д. Булла у ФК є дві такі пари танець – варіація: «Гальярда XLVI» («Galliarda XLVI») [189, с. 170] – «Варіація» («Variatio») [189, с. 173], «Гальярда дударя» («Piper's Galliard») [190, с. 242] – «Варіація того ж самого» («Variatio ejusdem») [190, с. 247].

Як і зауважував Т. Морлі, павани і гальярди Д. Булла складаються із трьох розділів з виписаними повтореннями. Подібну структуру – декілька ро-



здilів з виписаними повтореннями – мають також «Альман герцога Брунсвікського» («The Duke of Brunswick's Alman») [190, с. 146], «Жига. Доктор Булл власною персоною» («A Gigge. Doctor Bull's myself») [190, с. 257] і «Той герцогині Брунсвікської» («The Duchesse of Brunswick's Toy») [190, с. 412]. Кожна з названих п'єс складається з двох розділів із виписаними повторами. Єдиний танцювальний твір Д. Булла, в якому немає виписаних повторень – «Жига СХС» («A Gigge СХС») [190, с. 258]. Відмітимо, що це доволі рідкісний випадок у танцювальному репертуарі ФК.

Рекомендацій Т. Морлі щодо спорідненості музичного матеріалу паван і гальярд Д. Булл дотримується на свій манер. Мелодичний матеріал парних танців відрізняється, натомість їх гармонічні плани ідентичні, тобто, гальярда повністю повторює гармонічний план павани. Таким чином, у Д. Булла фактурними варіаціями на гармонічну послідовність стають не тільки павани і гальярди, об'єднані з пассамеццо, а й інші пари павана – гальярда. Це відрізняє його парні павани і гальярди від парних паван і гальярд В. Бьорда (забігаючи наперед, відмітимо, що і від парних паван і гальярд П. Філіпса). Адже, у танцювальному доробку В. Бьорда і П. Філіпса варіації на гармонічну послідовність представляють собою тільки павани і гальярди, поєднані з пассамеццо.

Фігурації, які Д. Булл виписує у повтореннях розділів, відрізняються надзвичайною різноманітністю. Він використовує гамоподібні пасажі різного діапазону, подвійні терції, паралельні пасажі в різний інтервал, виписані послідовно в одному голосі *gruppetto* (різновид коротких прикрас), повторювані ноти (репетиції), ламані октави, розкладені та ламані арпеджіо. Зауважимо, що такі типи фігурацій властиві усім клавірним п'єсам Д. Булла з ФК.

*Нотний приклад 3.2.1.7*

A musical score for Variation of the Quadran Pavan, measures 61-69. The score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measures 61-63 are in the first system, 64-66 in the second, and 67-69 in the third. The music features a wide range of notes and complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes.

Д. Булл, «Variation of the Quadran Pavan», 3 вар., тт. 61–69 (фрагмент, повний приклад див. додатки приклад Булл-2). Гамоподібні фігурації широкого діапазону:  $Fis-a^2$  у правій руці,  $D-c^2$  у лівій руці.

*Нотний приклад 3.2.1.8*

A musical score for The Duke of Brunswick's Alman, measures 17-21. The score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Measures 17-18 are in the first system, and 19-21 are in the second. The music features a wide range of notes and complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked "Rep. 2a" at measure 17 and "DOCTOR BULL." at the end of measure 21.

Д. Булл, The Duke of Brunswick's Alman, тт.17–21, повторювані ноти (репетиції), ламані сексти.

*Нотний приклад 3.2.1.9*

A musical score for The Duke of Brunswick's Alman, measures 49-52. The score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Measures 49-52 are in the first system. The music features a wide range of notes and complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes.

Д. Булл, *Galiard to the Quadran Pavan*, тт.49–52 (фрагмент, повний приклад див. додатки приклад Булл-5), приклад гамоподібної фігурації з терцевим дублюванням. Більше прикладів див. додатки приклад Булл-1 – Булл-8.

Характерною рисою фігурацій Д. Булла є їх стандартизованість, опора на «паттерновість», адже здебільшого у них можна виокремити певний повторюваний елемент (часто – зручну для руки виконавця позицію). Фігурації Д. Булла мають дещо інструктивний характер, замість виразної мелодичної лінії у них є енергія невтомного та радісного віртуозного руху, через що П. Дірксен називає клавірний фігураційний стиль Д. Булла блискучим [187]. Саме «буллівський» тип фігурацій двісті років потому знайшов певне продовження в інструктивних етюдах К. Черні, Й. -Н. Гуммеля, М. Клементі та ін., на що справедливо звертає увагу російська дослідниця М. Чорна у дисертації «Фігураційне письмо у західноєвропейській та російській клавірній (фортепіанній) музиці: від витоків до середини ХХ століття» (2005) [93].

**Пітер Філіпс.** У ФК міститься 8 танців П. Філіпса: три пари павана – гальярда («Павана Паггета» / «Pavana Pagget<sup>156</sup>» та «Гальярда» / «Galiarda» до неї, «Сумна павана. Треджіан» / «Pauana Doloroso. Tregian» та «Сумна гальярда» / «Galiarda Dolorosa»<sup>157</sup>, «Passamezzo Pavana» та «Galiarda Passamezzo»),

<sup>156</sup> 22 лютого 1585 р. в Англійський коледж у Римі, де у той час навчався П. Філіпс, прибув відомий англійський католик-емігрант лорд Томас Пагет (Thomas Paget, 1544–1590). П. Філіпс перейшов на службу до нього, і вже 19 березня того ж року залишив коледж, супроводжуючи свого покровителя. Наступні п'ять років вони мандрували, відвідавши Геную (вересень 1585 р.), Мадрид (жовтень 1585 р.) та Францію (вересень 1586 р.). 1587-й та першу половину 1588-го років вони провели у Парижі, за виключенням короткої поїздки до Брюсселя у березні 1585 р., а у червні вирушили в Антверпен. У лютому 1589 р. П. Філіпс, як і його покровитель, оселився у Брюсселі, де Пагет помер на початку 1590 р. Можливо, ця пара танців була присвячена пам'яті Т. Пагета. Оскільки п'єси не датовані, існує також припущення, що вони присвячені молодшому брату Томаса – сумнозвісному подвійному агенту Ч. Пагету (Charles Paget, 1546–1612), який одночасно шпигував для королеви Єлизавети I та брав участь у змовах проти неї [183].

<sup>157</sup> У 1593 р. по дорозі з Амстердама до Антверпена П. Філіпс через хворобу був змушений на три тижні зупинитись у Міддлбурзі (Middelburg), де якийсь Р. Вальтон (Roger Walton) написав донос, у якому звинуватив композитора у змові проти англійської королеви. П. Філіпс, ще один англійський підданий Р. Пулей (Robert Pooley) і сам автор доносу були арештовані та відвезені в Гаагу для подальшого розслідування. Саме в гаазькій тюрмі П. Філіпс написав «Pavan Dolorosa Tregian» і «Galliard Dolorosa», про що зробив напис у рукописі «composta in prigione» [183].

1 окрема павана<sup>158</sup> і 1 окрема гальярда. Відмітимо, що окрім перелічених паван і гальярд, у клавірному доробку П. Філіпса є 1 алеманда, якої немає у ФК [183].

Парні павани та гальярди П. Філіпса, як і наголошував Т. Морлі, складаються з трьох розділів з виписаними повторами. П. Філіпс також виконує рекомендації Т. Морлі щодо спорідненості музичного матеріалу танців. Відмітимо, що «Павана Паггета» / «Pavana Pagget» – «Гальярда» / «Galiarda» та «Сумна павана. Треджіан» / «Pauana Doloroso. Tregian» – «Сумна гальярда» / «Galiarda Dolorosa» П. Філіпса є прикладами найбільшої спорідненості паван та гальярд у ФК.

У «Гальярді Паггета» зберігається структура кожного розділу «Павани Паггета» / «Pavana Pagget» та їх повторів. П'єси мають однаковий гармонічний план, початкові інтонації першого та третього розділів павани повторюються на початку відповідних розділів гальярди (див. додатки, приклади Філіпс-1 – Філіпс-4).

«Сумна павана. Треджіан» / «Pauana Doloroso. Tregian» і «Сумна гальярда» / «Galiarda Dolorosa» споріднені ще більше. Адже у гальярді повністю запозичується весь музичний матеріал павани. Перший та другий розділи гальярди представляють собою тридольні варійовані повторення дводольних першого та другого розділів павани. У третьому розділі гальярди музичний матеріал відповідного розділу павани П. Філіпс просто записує у тридольному метрі, навіть нічого не змінюючи (див. додатки, приклади Філіпс-5 – Філіпс-10).

Подібної спорідненості музичного матеріалу павани та гальярди немає у жодного з англійських вірджиналістів, окрім П. Філіпса. В. Бьорд та Д. Булл у своїх гальярдах повторюють лише початкові інтонації паван, або

---

<sup>158</sup> У ФК ця п'єса датована 1580 р., поруч з датою є примітка «The first one Philips made» («Перше, що написав Філіпс»). На цю павану у 1606 р. написав клавірні варіації Я. П. Свелінк. П. Дірксен припускає, що твір був подарунком для П. Філіпса та знаком поваги від видатного голландця [187].

взагалі обмежуються спільним гармонічним планом, без інтонаційної спорідненості. У Дж. Фарнебі парних паван і гальярд немає.

Вражаюча вірність П. Філіпса спостереженням Т. Морлі навряд чи є випадковою. Згадаймо, що П. Філіпс, не зважаючи на положення композитора-емігранта, залишався у клавірній музиці вірним англійським традиціям, про що вже йшлося у 1 розділі роботи.

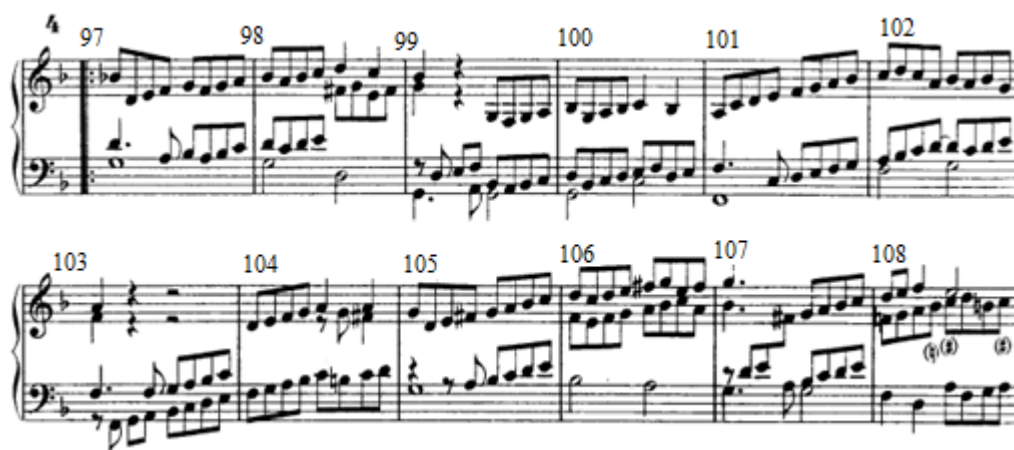
Пассамеццо павана і гальярда П. Філіпса, так само, як і подібні твори В. Бьорда, є варіаціями на гармонічну послідовність. Павана складається з семи розділів, гальярда – з десяти. Перші чотири розділи павани імітаційні, п'ятий та шостий – фігураційні, у них П. Філіпс використовує переважно мелодичні фігурації.

#### Нотний приклад 3.2.1.10



П. Філіпс, «Passamezzo Pavana», тт. 33–40.

#### Нотний приклад 3.2.1.11



П. Філіпс, «Passamezzo Pavana», тт. 97–108. Мелодичні фігурації з дублюванням у сексту.

У шостому розділі з'являється ритм гальярди, розмір змінюється з дводольного на тридольний, рух прискорюється. В останньому сьомому розділі повертається дводольний метр, рух голосів стає менш інтенсивним. Музич-

ний матеріал викладено в імітаційній (перша половина) та акордовій (друга половина) фактурі (див. додатки, приклади Філіпс-11 – Філіпс-13). Забігаючи наперед, відмітимо, що подібні уповільнення в останніх варіаціях та їх виклад в імітаційній фактурі крупнішими тривалостями характерні для останніх розділів варіацій на народні мелодії В. Бьорда, про що йтиметься у п. 3.2.2.

У фактурі пассамеццо гальярди П. Філіпса переважають мелодичні фігурації. Композитор виписує як фігурації в одному голосі з акордовим супроводом в інших голосах (розділи 5, 6, 9), так і у двох голосах одночасно (у восьмій варіації фігурації звучать у паралельну дециму, у десятій варіації – у сексту). У цьому розділі акорди основної гармонічної послідовності твору записані у синкопованому ритмі. Крім того, заключні дев'ятий та десятий розділи мають підзаголовок *Saltarella* [189, с. 310]. Згадаймо, що в італійських нотних збірках середини XVI ст. парні з паваною тридольні танці часто називались «сальтарелло», про що вже йшлося у п. 3.1 [113].

У фактурі паван та гальярд П. Філіпса звертає на себе увагу велика кількість паралельних недосконалих консонансів (терцій, секст, децим, секстакордів), котрі використовуються як в імітаційних, так і у фігураційних розділах творів. Подібну панконсонантність клавірних творів П. Філіпса можна вважати ще одним проявом «англійськості» його індивідуального стилю.

### *Нотний приклад 3.2.1.12*

П. Філіпс, *Passamezzo Pavana*, 3 вар., тт.87–96, паралельні терції, сексти, секстакорди.

*Нотний приклад 3.2.1.13*

П. Філіпс, Galiarda Passamezzo, 8 вар., тт.113–122, у крайніх голосах рух паралельними децимами.

**Джайлз Фарнебі.** У Дж. Фарнебі 9 танцювальних п'єс: 4 павани, 1 гальярда, 2 спаньйолетти («Спаньйолетта» / «Spagnioletta», «Стара Спаньйо-летта» / «The Old Spagnioletta»<sup>159</sup>), 1 Той і 1 жига. У кожному танці є виписані варійовані повторення розділів.

Обидві спаньйолетти та гальярда викладені у прозорій фактурі з мінімальним використанням мелодичних фігурацій. Фактура Той та жиги більш різноманітна. Окрім мелодичних фігурацій, Дж. Фарнебі використовує лама-ні октави, розкладені акорди одночасно в обох руках.

*Нотний приклад 3.2.1.14*

<sup>159</sup> Для спаньйолетти, як і для пассамеццо, існувала певна гармонічна послідовність, якої Дж. Фарнебі дотримується у «Старій Спаньйолетті» («The Old Spagnioletta»). О. Бурундуковська відмічає, що у цій п'єсі Дж. Фарнебі використовує мелодію Спаньйо-летти з трактату М. Преторіуса «Терпсихора, п'ята з іонійських Муз» (1612) [18].



Дж. Фарнебі, Жига, тт.28–33. Мелодична фігурація, складена з коротких гамоподібних послідовностей, розкладених терцій (права рука); ламані октави, ламані октави з повторюваною нотою (ліва рука).

**Нотний приклад 3.2.1.15**



Дж. Фарнебі, Той, тт. 29–33, розкладені інтервали в обох руках.

Усі чотири павани Дж. Фарнебі, згідно рекомендацій Т. Морлі, складаються з трьох розділів з виписаними повторами. Фігурації різноманітніші, ніж у Той та жизи. Дж. Фарнебі виписує мелодичні фігурації не тільки в одному голосі, а й паралельним терціями та секстами у двох голосах.

**Нотний приклад 3.2.1.16**



Дж. Фарнебі, «Павана Графа Вальтера» / «Walter Erle's Raven», тт. 28–31, приклад розкладених секст та терцій.

**Нотний приклад 3.2.1.17**



Дж. Фарнебі, «Низька павана» / «The Flat Pavan», тт.22–27, мелодичні фігурації з дублюванням у сексту, ламані октави, розкладені тризвуки.



*Нотний приклад 3.2.1.18*

The image shows a musical score for four measures, numbered 107, 108, 109, and 110. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by a high density of sixteenth notes, creating a complex, rhythmic texture. The right hand often plays a melodic line with frequent sixteenth-note runs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The overall style is highly technical and rhythmic, typical of the composer mentioned in the text.

Дж. Фарнебі, Павана, тт. 107–110, мелодичні фігурації, побудовані на *groppetto*.

У танцювальних творах Дж. Фарнебі використовує різноманітні типи фігурацій, проявляючи велику винахідливість: мелодичні фігурації (одноголосні та з дублюванням у терцію і сексту), розкладені акорди, ламані інтервали тощо. Забігаючи наперед, відмітимо, що характерною рисою фігурацій Дж. Фарнебі є відсутність позиційності, що значно ускладнює виконання творів композитора.

Отже, усі танцювальні твори ФК складаються із 2–3 розділів. Переважна більшість із них містить виписані варійовані повторення розділів. Окрім подібних варіаційних форм, серед танцювальних п'єс ФК знаходимо варіації на гармонічну послідовність, а також танці-граунди. Кожен композитор сформував власний набір фігурацій, які виписував у варійованих повтореннях розділів. Те, які саме фігурації обирають композитори, є проявом їх індивідуальних композиторських стилів.

**3.2.2 Варіації на народні та популярні мелодії.** Аналізуючи нотний матеріал творів цієї жанрової групи, додатково звертатимемо увагу на те, які мелодії (народних пісень чи елизаветинських балад) використовує композитор; в якому голосі розміщується тема, і чи змінює вона місцеположення протягом твору; за якими принципами групуються варіації впродовж п'єси.

**Вільям Бьорд.** У ФК міститься 15 варіацій на народні та популярні мелодії, написаних В. Бьордом: «Розлюченість Вулзі» («Wolsey's Wild»), «Ровленд» / «Привітання лорду Віллобі з нагоди повернення додому»

(«Rowland» / «Lord Willobie's welcome home»), «Волсінгам» («Walsingham»), «Джон, прийди мене поцілувати» («John, come kiss me now»), «Такі дикі ліси» («The woods so wild»), «Насвист візника» («The Carman's Whistle»), «Раунд Селлінджера» («Sellenger's Round»), «Все зелене у саду» («All in a garden green»), «Мальт спустився вниз» («Malt's come down»), «Фортуна» («Fortune»), «О, моя панно» («O mistris mine»), «Callino casturame», «Циганський раунд» («Gipseis Round»), «Пісня дівчини» («The Maydens Song»), «Дух» («The Ghost») <sup>160</sup>.

Здебільшого В. Бьорда використовує мелодії народних пісень. Їх вісім: «Волсінгам» / «Walsingham», «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», «Такі дикі ліси» / «The woods so wild», «Насвист візника» / «The Carman's Whistle», «Раунд Селлінджера» / «Sellenger's Round», «Все зелене у саду» / «All in a garden green», «Мальт спустився вниз» / «Malt's come down», «Пісня дівчини» / «The Maydens Song». Мелодій елизаветинських балад чотири: «Фортуна» / «Fortune», «О, моя панно» / «O mistris mine», «Ровленд» / «Rowland», «Розлюченість Вулзі» / «Wolsey's Wild». Також є дві мелодії невідомого походження: «Callino casturame» і «Циганський раунд» / «Gipseis Round» (докладніше про походження мелодій ФК див. п. 3.1).

У варіаціях на елизаветинські балади В. Бьорд від початку до кінця витримує основну мелодію у верхньому голосі. У варіаціях на народні пісні основна тема часто змінює своє місцеположення від варіації до варіації. Як, наприклад, у п'єсах «Раунд Селлінджера» / «Sellenger's Round», «Насвист візника» / «Carman's Whistle», «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now». Також знаходимо приклади, де основна мелодія, зберігаючи розташування у верхньому голосі, змінює теситуру проведення, як, напри-

<sup>160</sup> Д. Мороней відмічає, що слово ghost (перше значення слова – привид) тут «не має зловісного відтінку. В англійській мові елизаветинського періоду значення цього слова було ближчим до spirit [дух – *L. T.*]» [167, с. 98]. Дослідникам не вдалося встановити, яку саме мелодію – народної пісні або елизаветинської балади – використав у цьому творі В. Бьорд. Д. Мороней лише припускає, що вона була написана не В. Бьордом, а кимось іншим [167, с. 98–99].

клад, у варіаціях на народні пісні «The Maidens Song», «John, come kiss me now», «The Woods so wild» (див. додатки, приклади Бьорд-22 – Бьорд-28).

Цікавим прикладом є варіації «Волсінгам» / «Walsingham», де тема розподіляється по різних голосах у рамках одного проведення.

### Нотний приклад 3.2.2.1

В. Бьорд, «Волсінгам» / «Walsingham», 1 вар. (тт.1–8) Другу фразу мелодії В. Бьорд переносить октавою вище початкового регістру, змінюючи теситуру. Третя фраза знову повертається у початкову теситуру.

### Нотний приклад 3.2.2.2

В. Бьорд, «Волсінгам» / «Walsingham», 13 вар. (тт.93–100), тема розподіляється по різних голосах фактури протягом проведення.

Є п'єси, в яких тема звучить лише у першому проведенні, а далі зникає. Так, у варіаціях «Мальт спустився вниз» («Malt's come down»), у всіх розділах, окрім першого, від мелодії зберігаються гармонічний план і тридольність, але самої теми немає.

### Нотний приклад 3.2.2.3

В. Бьорд, «Мальт спустився вниз» / «Malt's come down», 1 вар. (тт.1–8), мелодія пісні у верхньому голосі.

*Нотний приклад 3.2.2.4*

В. Бьорд, «Мальт спустився вниз» / «Malt's come down», 3 вар. (тт.17–24).

Зникнення основної теми варіацій спостерігаємо і у творах інших англійських вірджиналістів у ФК. Наприклад, у п'єсі О. Гіббонса «Такі дикі ліси» / «The woods so wild» [189, с. 144–148] 5-й та 7-й розділи представляють собою варіації на гармонічний план основної мелодії (див. додатки, приклади Гіббонс-1 – Гіббонс-3).

У фактурі творів цього жанру В. Бьорд виписує різноманітні фігурації: короткі мелодичні побудови, що проводяться імітаційно, гамоподібні фігурації різної довжини та діапазону. У мелодичних лініях фігурацій композитор часто комбінує оспівування, низхідний та висхідний ступеневий рух, розкладені інтервали (див. додатки, приклади Бьорд-22 – Бьорд-41).

*Нотний приклад 3.2.2.5*

В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», 3 вар. (тт.17–20).

**Нотний приклад 3.2.2.6**

В. Бьорд, «Раунд Селлінджера» / «Sellinger's Round», 7 вар. (тт.130–135).

**Нотний приклад 3.2.2.7**

В. Бьорд, «Фортуна» / «Fortune» 4 вар., тт.76–81 (фрагмент, повний приклад див. додатки приклад Бьорд-38), безпаттернові мелодичні фігурації, у т.81 фігурація через тризвук *W-dur* переходить із верхнього голосу в нижній.

**Нотний приклад 3.2.2.8**

В. Бьорд, «Такі дикі ліси» / «The Woods so wild», 7 вар. У фігурації у нижньому голосі комбінується ступеневий рух із розкладеними інтервалами.

*Нотний приклад 3.2.2.9*

В. Бьорд «Такі дикі ліси» / «The woods so wild», 12 вар. тт.89–96. У тт. 89-91 – мелодичні фігурації, що проводяться секвентно.

Фігурації В. Бьорд виписує як одноголосно, так і з дублюванням у різний інтервал. Крім того, у творах знаходимо приклади поліметрії («два на три»).

*Нотний приклад 3.2.2.10*

В. Бьорд, «Волсінгам» / «Walsingham», вар.14, тт.105–112, паралельні терції, сексти.

*Нотний приклад 3.2.2.11*

В. Бьорд, «Волсінгам» / «Walsingham», 16 вар. тт.121–124, приклад поліметрії («два на три»).



## Нотний приклад 3.2.2.12

В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», 12 вар. тт.90–97,  
т.94 – приклад поліметрії («два на три»).

Прослідковується закономірність у тому, в якій послідовності В. Бьорд використовує перелічені типи фактури у варіаціях на народні та популярні мелодії. У першій варіації він показує основну мелодію твору: виклад здебільшого прозорий, фігурацій немає (див. додатки, приклади Бьорд-22, Бьорд-24, Бьорд-25, Бьорд-27, Бьорд-29). Відмітимо, що англійські вірджиналісти молодшого покоління (О. Гіббонс, Т. Томкінс), на відміну від В. Бьорда, часто вже у першій варіації виписують різноманітні фігурації (див. додатки, приклад Гіббонс-1, Томкінс-6).

У декількох наступних розділах В. Бьорд використовує імітації, побудовані на коротких мотивах (див. нотні приклади 3.2.2.5, 3.2.2.6, додатки приклади Бьорд-30 – Бьорд-33). Імітаційні варіації можна умовно об'єднати у другу частину-блок варіаційного циклу.

Після імітаційних, В. Бьорд виписує фігураційні розділи, які також можна умовно об'єднати у третю частину-блок варіаційного циклу (див. нотні приклади 3.2.2.7 – 3.2.2.12, додатки, приклади Бьорд-34 – Бьорд-40). Завершує В. Бьорд твори цієї жанрової групи однією або двома варіаціями, витриманими у щільній імітаційній фактурі. При цьому, мотиви імітацій можуть інтонаційно повторювати основну мелодію твору. Яскравим прикладом такого завершення є дві останні варіації з «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now». Мелодія пісні проводиться у верхньому голосі, в

інших голосах звучать канонічні імітації, мотиви яких інтонаційно споріднені з темою. Приклади подібної імітаційності зустрічаються й у танцювальних творах В. Бьорда (див. п. 3.2.1).

**Нотний приклад 3.2.2.13**



В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», вар. 15 тт.114–121 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-41).

Виключенням є варіації «Волсінгам» / «Walsingham», які завершуються каденцією з гамоподібними фігураціями широкого діапазону.

**Нотний приклад 3.2.2.14**



В. Бьорд «Волсінгам» / «Walsingham» тт.176–183, заключна каденція, діапазон фігурацій C–g<sup>2</sup>.

Від описаної схеми групування варіацій відрізняється структура п'єс «Розлюченість Вулзі» / «Wolsey's Wild» і «Фортуна» / «Fortune». У них після показу теми (перша варіація) В. Бьорд одразу переходить до фігураційних розділів, в яких використовує переважно мелодичні фігурації. Імітаційних



частин, подібних до тих, котрі містяться після показу теми в інших варіаційних циклах, у цих творах немає.

У варіаціях на народні та популярні мелодії В. Бьорд частіше використовує старі народні пісні, а мелодії елизаветинських балад варіює рідше; у більшості творів згруповує варіації згідно певної схеми. Відмітимо, що часто характер матеріалу, з яким працює композитор, обумовлює засоби, які він обирає. Так, імітаційність у творах В. Бьорда цього жанру (особливо, у варіаціях на народні мелодії) часто нагадує підголоскову поліфонію народного співу. Лінії фігурацій, які В. Бьорд виписує у фігураційних розділах, надзвичайно мелодизовані, тут рідше, ніж у творах композитора інших жанрів, можна знайти паттернові зразки фігурацій.

**Дж. Фарнебі.** У Дж. Фарнебі 15 обробок народних пісень: 14 англійських мелодій і одна французька («Нова гра ‘Скажи, хто’» / «The New Sa-Noo»). Серед англійських мелодій, використаних Дж. Фарнебі, переважають елизаветинські балади. Їх вісім: «Скажи мені, Дафно» / «Tell me, Daphne», «Розазоліс» / «Rosasolis», «Не бажаючи іти» / «Loth to Depart», «Захоплення Кводлінга» / «Quodling's Delight», «Дафна» / «Daphne», «Чепурун» / «Muscadin», «Сховай кинджал, Джейми» / «Put up the Dagger, Jemy», «Причал Св. Павла» / «Pawles Wharfe». Мелодій народних пісень чотири («Люб'язний милий Робін» / «Bonny, Sweet Robin», «Дурний Сем» / «Mal Sims», «Підбадьортеся» / «Up Tails All», «Вальдшнеп» / «The Woody-Cock»<sup>161</sup>), дві мелодії невідомого походження («Пагорб Тауера» / «Tower Hill», «Чому ти питаєш» / «Why ask you»). Відмітимо, що у ФК містяться два твори сина Дж. Фарнебі, Річарда (Richard Farneby, 1594–1623) – варіації на популярні елизаветинські мелодії «Ось із ким я б одружився» / «Fayne would I wedd» і «Ханскін» / «Hanskin».

<sup>161</sup> Переклади назв творів «Loth to Depart», «Put up the Dagger, Jemy», «Pawles Wharfe», «Bonny, Sweet Robin», «Mal Sims», «The Woody-Cock», «Tower Hill», «Why ask you» наводяться за статтею О. Бурундковської «Клавирна творчість Джайлса Фарнебі» [161].

Більшість мелодій, які Дж. Фарнебі обирає для своїх творів, мають повторну структуру: вони складаються з двох речень, кожне з яких повторюється (AA<sup>1</sup>BB<sup>1</sup>)<sup>162</sup>. Дж. Фарнебі зберігає таку форму мелодії у кожному розділі п'єс, і кожну варіацію можна записати як AA<sup>1</sup>BB<sup>1</sup>. Цікаво, що повторювану структуру теми він підкреслює зміною фактури лише у початковій першій варіації (див. додатки, приклади Фарнебі-7, Фарнебі-8), наступні варіації викладені у фігураційній фактурі, яка не змінюється всередині розділу.

Як і у В. Бьорда, у Дж. Фарнебі є твори, в яких основна мелодія витримана від початку до кінця у верхньому голосі – «Люб'язний милий Робін» / «Bonny, Sweet Robin», «Розазоліс» / «Rosasolis», «Сховай кинджал, Джейми» / «Put up the Dagger, Jemy»; і твори, в яких вона змінює своє місцеположення у фактурі – «Дафна» / «Daphne», «Причал Св. Павла» / «Pawles Wharfe», «Не бажаючи іти» / «Loth to Depart», «Підбадьортися» / «Up Tails All», «Скажи мені, Дафно» / «Tell me, Daphne», «Чому ти питаєш» / «Why ask you», «Захоплення Кводлінга» / «Quodling's Delight». Особливістю варіацій Дж. Фарнебі є те, що тема переходить із одного голосу в інший всередині розділу (див. додатки, приклади Фарнебі-11, Фарнебі-12, Фарнебі-13) подібно до того, як це було у творі «Волсінгам» / «Walsingham» В. Бьорда. Тобто, те, що у В. Бьорда є виключенням, у Дж. Фарнебі є закономірністю. Згадаймо, що пересування основної мелодії твору з одного голосу фактури в інший є характерною рисою англійської вокальної музики XV – XVI ст., зокрема англійського дисканта (про що йшлося у 1 розділі).

У варіаціях Дж. Фарнебі на народні та популярні мелодії фактура у цілому більш щільна, ніж у творах В. Бьорда цього жанру. У фігураціях, використовуваних Дж. Фарнебі, поєднуються різні типи мелодичних та гармонічних фігурацій, комбінуються короткі гамоподібні послідовності з розкладеними інтервалами, репетиціями; позиційні фігурації практично не використовуються (див. додатки, приклади Фарнебі-7 – Фарнебі-23).

<sup>162</sup> Тільки мелодія елизаветинської балади «Дафна» / «Daphne» складається з трьох речень, і структура кожного куплету тут виглядає як AA<sup>1</sup>BCB<sup>1</sup>C<sup>1</sup> (див. [190, с. 12–16]).

**Нотний приклад 3.2.2.15**

The image shows a musical score for 'Quodling's Delight' by John Farnebi. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 37 and includes a 'Rep.' (repetition) sign above the right-hand staff. The second system covers measures 38, 39, and 40. Red wavy lines are drawn under the bass lines of measures 37, 38, and 39, highlighting a specific melodic-harmonic figure.

Дж. Фарнебі «Захоплення Кводлінга» / «Quodling's Delight», тт.37–40 – гамоподібні фігурації (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-15).

**Нотний приклад 3.2.2.16**

The image shows a musical score for 'Put up the Dagger, Jemy' by John Farnebi, 2nd variation. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 17 through 24, and the second system covers measures 25 through 32. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Дж. Фарнебі, «Сховай кинджал, Джейми» / «Put up the Dagger, Jemy», 2 вар., тт. 17–32. Приклад непаттернової мелодико-гармонічної фігурації, у якій ступеневий рух поєднується з розкладеними інтервалами.

**Нотний приклад 3.2.2.17**

The image shows a musical score for 'Darhne' by John Farnebi, 2nd variation. It consists of three measures (81, 82, and 83) of piano accompaniment. The notation features repetitive melodic patterns in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand.

Дж. Фарнебі «Дафна» / «Darhne», 2 вар. тт.81–83 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-21) – фігурація, побудована на коротких мелодичних послідовностях і репетиціях.

**Нотний приклад 3.2.2.18**

Дж. Фарнебі «Скажи мені, Дафно» / «Tell me, Darfne», 2 вар. тт.9–12 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-22) – мелодична фігурація, побудована на коротких мелодичних послідовностях (тт.9–10).

**Нотний приклад 3.2.2.19**

Дж. Фарнебі, «Підбадьортеся» / «Up Tails All», 18 вар. тт.144–151. Приклад використання паралельних терцій, секст, децим, поліметрія («два на три», тт.148–149).

**Нотний приклад 3.2.2.20**

Дж. Фарнебі, «Люб'язний милий Робін» / «Bonny, sweet Robin», тт. 87–94. У верхньому голосі – мелодія пісні. У нижньому голосі – мелодико-гармонічна фігурація, в якій комбінуються розкладені акорди, ступеневий низхідний рух, ламані октави.

*Нотний приклад 3.2.2.21*

Дж. Фарнебі, «Вальдшнеп» / «Woody-Cock», 4 вар. тт.61–64, ламані октави, розкладені терції, розкладені акорди.

*Нотний приклад 3.2.2.22*

Дж. Фарнебі, «Вальдшнеп» / «Woody-Cock», 5 вар. тт.68–71 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-23), паралельні терції, сексти, секстакорди.

У варіаціях Дж. Фарнебі надає перевагу мелодіям елизаветинських баллад. Твори Дж. Фарнебі цього жанру є віртуозними, технічно складними для виконання. Особливу складність для клавіриста становлять фігурації, використовувані композитором. Через відсутність паттерну (позиції) лінія кожної фігурації індивідуальна і кожного разу потребує підбору аплікатури для реалізації індивідуального фразування. Саме безпаттернові фігурації є характерною рисою клавірному стилю Дж. Фарнебі.

Д. Булл. У ФК міститься три п'єси Д. Булла цього жанру. Варіації на англійську народну мелодію «Волсінгам» / «Walsingham» [189, с. 1–18], на мелодію елизаветинської балади «Пробудження Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake»<sup>163</sup> [189, с. 131–134] та на мелодію невідомого походження «Іспанська павана» / «The Spanish Paven» [190, с. 131–137].

У «Волсінгам» / «Walsingham» та «Пробудження Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake» основну мелодію Д. Булл від початку до кінця витримує у верхньому голосі. У «Волсінгам» / «Walsingham» тема зазнає змін протягом твору, але її можна розпізнати у фактурі. У «Пробудження Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake» мелодія балади не змінюється.

Варіації «Волсінгам» / «Walsingham» Д. Булла мають 30 (!) розділів – це найбільша кількість серед п'єс цього жанру у ФК. Твір можна назвати своєрідною антологією клавірної фактури Д. Булла. Він використовує тут різноманітні мелодичні фігурації, як одноголосно, так і з дублюванням у терцію і сексту, репетиції, гамоподібні пасажі, ламані октави, ламані секти, розкладені тризвуки, короткі арпеджіо (в одній та обох руках), фігурації, подібні до «альбертієвих» басів. Зауважимо, що технічна складність фігурацій у цій п'єсі надзвичайна навіть для Д. Булла.

### Нотний приклад 3.2.2.23



Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 3 вар. тт.17–20, мелодія пісні у верхньому голосі трохи змінена (у т.18 замість квартового низхідного ходу  $a^1-e^1$ , Д. Булл залишається на одній ноті  $c^2$ ), у вільних голосах – короткі імітації, фігурації з дублюванням у сексту.

<sup>163</sup> Ця п'єса міститься у «Партенії» (1612) з підзаголовком «гальярда» і у парі із паваною «Пробудження Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake» [153].



**Нотний приклад 3.2.2.24**

Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 13 вар. тт.97–100, лінія фігурацій складається з виписаних прикрас.

**Нотний приклад 3.2.2.25**

Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 7 вар. тт.49–52 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Булл-9). Д. Булл виписує розкладені акорди із нотами мелодії у верхньому голосі, трель на довгій мелодичній ноті у т.52.

**Нотний приклад 3.2.2.26**

Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 8 вар. тт.57–58 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Булл-10). Мелодична фігурація, в якій використано репетиції.

**Нотний приклад 3.2.2.27**

Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 9 вар. тт.67–68, короткі арпеджіо у лівій руці.

**Нотний приклад 3.2.2.28**

Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 12 вар. тт.89–90 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Булл-12), короткі арпеджіо в обох руках.

**Нотний приклад 3.2.2.29**

Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 17 вар. (тт.129–132). У нижньому голосі Д. Булл виписує ламані октави і квінти (більше прикладів див. додатки, приклади Булл-9 – Булл-18).

О. Бурундуковська припускає, що варіації «Волсінгам» / «Walsingham» були написані Д. Буллом як змагання з В. Бьордом [17]. На користь такого припущення говорить загальний надзвичайно віртуозний характер твору. Крім того, Д. Булл, подібно до В. Бьорда, розпочинає п'єсу імітаційними розділами (вар. 1–3), потім переходить до фігураційних, і останню, 30-ту варіацію, записує менш рухливими крупнішими тривалостями, без фігурацій (див. додатки, приклад Булл-19).

У «Пробудженні Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake» п'ять розділів, у «Іспанській павані» / «The Spanish Raven» вісім; переважають мелодичні позиційні фігурації, такого фактурного різноманіття, як у «Волсінгам» / «Walsingham» тут немає (див. додатки, приклади Булл-20 – Булл-24). Третя та четверта варіації у «Пробудженні Святого Фоми» / «Saint Thomas Wake» звертають на себе увагу незвичною для Д. Булла прозорістю фактури. У них



мелодія записана одноголосно крупними тривалостями у верхньому голосі (права рука), у лівій – мелодичні позиційні фігурації вісімками (3 вар.) та шістнадцятими (4 вар. Див. додатки приклади Булл-23, Булл-24). Подібний спосіб організації фактури знаходимо також у творах Д. Булла на церковні хорали, в яких основний наспів зазвичай записаний крупними тривалостями і витримується від початку до кінця в одному голосі, а вільні голоси рухаються дрібнішими тривалостями.

Жанр варіацій на народні та популярні мелодії у ФК найбільше представлений творами В. Бьорда та Дж. Фарнебі, у Д. Булла їх набагато менше. В. Бьорд частіше звертався до мелодій народних пісень, Дж. Фарнебі віддавав перевагу елизаветинським баладам.

У композиторів різні принципи розташування теми варіацій у фактурі. У більшості варіацій В. Бьорда та Дж. Фарнебі основна мелодія змінює своє місцеположення у фактурі, як від варіації до варіації, так і в середині розділів. Мінливе розташування теми є традиційною рисою англійської музики, насамперед, англійського дисканту.

На відміну від них, Д. Булл від початку до кінця витримує основну мелодію у верхньому голосі. Якщо у варіаціях В. Бьорда та Дж. Фарнебі мелодія може зникати, у Д. Булла вона завжди є. Навіть у розділах із розвиненими фігураціями опорні ноти теми з'являються вчасно, і у більшості випадків мелодію пісні можна розпізнати. Збереження основної теми та її витримування від початку до кінця в одному голосі нагадує старі техніки роботи з *cantus firmus*, які використовували у своїх месгах Д. Данстейбл (John Dunstable, 1385–1453), Л. Пауер (Leonel Power, ?–1445) і Д. Тавернер (John Taverner, 1490–1545).

У п'єсах В. Бьорда можна виокремити індивідуальний принцип групування варіацій. Перший розділ – показ теми, за ним слідує декілька імітаційних варіацій. У наступних розділах В. Бьорд виписує фігурації (переважно, мелодичні), і закінчує твір обов'язково імітаційним викладом, іноді з трьох- та чотирьох-голосними стретами.

У варіаціях Дж. Фарнебі та Д. Булла імітаційний виклад використовується набагато рідше, вже з першої варіації вони випишують фігурації у фактурі. Обидва композитори використовують різноманітні мелодичні та гармонічні фігурації. Різниця між ними полягає у тому, що фігурації Дж. Фарнебі здебільшого безпаттернові, тоді як у фігураціях Д. Булла часто виокремлюється позиція.

**3.2.3. Характеристичні мініатюри.** До жанру характеристичної мініатюри відносяться зображальні твори, п'єси-автопортрети і п'єси з програмною назвою [110]. Аналізуючи твори цієї групи, розглядатимемо також граунди.

**В. Бьорд.** У ФК міститься шість характеристичних п'єс Бьорда: чотири граунди («Полювання почалось» / «Hunt's up» [189, с. 218], «Збираймо горох» / «Pescodd Time» [190, с. 430], «Дзвони» / «The Bells» [189, с. 274], «Граунд Треджіана» / «Tregian's Ground» [189, с. 226]), «Марш графа Оксфордського» («The Earle of Oxford Marche» [189, с. 402]) і «Попурі» («Medley»)<sup>164</sup> [190, с. 220].

«Марш графа Оксфордського» («The Earle of Oxford Marche») у «Книзі леді Невелл» називається «Марш перед битвою» («The Marche before the Battle»), що обумовлює і піднесений та урочистий характер твору, і його фактуру. Твір складається з двох розділів, де другий є варійованим повторенням першого. В. Бьорд використовує акордовий виклад, короткі мелодичні фігурації, розкладені інтервали.

#### *Нотний приклад 3.2.3.1*

The image shows a musical score for a piece titled 'The Earle of Oxford Marche' by William Byrd. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 18. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a steady accompaniment in the bass line. The notation includes various chordal structures and melodic lines typical of the lute or keyboard style of the early 17th century.

<sup>164</sup> Д. Мороней вважає, що цей твір написаний не В. Бьордом [167, с. 31].

В. Бьорд, «Марш графа Оксфордського» / «The Earle of Oxford Marche», тт. 1–18, акорди, короткі гамоподібні фігурації.

**Нотний приклад 3.2.3.2**

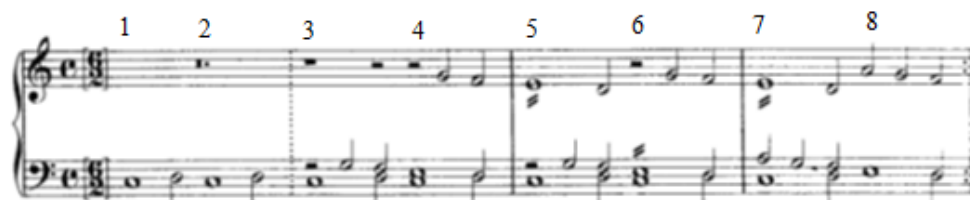


В. Бьорд, «Марш графа Оксфордського» / «The Earle of Oxford Marche», тт.95–100, розкладені терції і кварта, які нагадують закличну гру труб військового оркестру (більше прикладів див. додатки Бьорд-42 – Бьорд-43).

«Дзвони» («The Bells») В. Бьорда – один із найпопулярніших творів композитора, завдяки його яскравій звукозображальності.

У «Дзвонах» / «The Bells» 9 розділів. Твір представляє собою класичний граунд з повторюваним басом. Основна тема складається з двох нот, записаних великими тривалостями (ціла і половинна) і зображає великий важкий дзвін.

**Нотний приклад 3.2.3.3**



В. Бьорд, «Дзвони» / «The Bells», тт. 1–8.

Поступово на нього накладаються «дзвони» меншого розміру, що записані дрібнішими тривалостями (чверті, вісімки) і звучать у середньому та верхньому регістрах (див. додатки, приклади Бьорд-44 – Бьорд-46).

**Нотний приклад 3.2.3.4**



В. Бьорд, «Дзвони» / «The Bells», тт.29–34. Тема граунда (у нижньому голосі) дублюється у верхньому голосі, у середніх голосах – канонічні імітації.

**Нотний приклад 3.2.3.5**



В. Бьорд, «Дзвони» / «The Bells», 8 розд. тт.106–111 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-46). Мелодико-гармонічні фігурації, розкладені тризвуки.

В останньому, восьмому, розділі, В. Бьорд виписує довгу гамоподібну фігурацію широкого діапазону (C–g<sup>2</sup>. Див. додатки, приклад Бьорд-46). Найнижча нота цієї фігурації, C, не часто зустрічається у клавірному репертуарі другої половини XVI – початку XVII ст. Зокрема, вона існувала на тогочасних італійських клавірних інструментах з короткою октавою (мова про це йшла у п. 2.2). Через те, що діапазон клавіатури тогочасних англійських клавірних інструментів невідомий, можна припустити, що цей пасаж (а отже і весь твір) був розрахований на виконання саме на інструменті з короткою октавою. Згадаймо, що А. Сілбігер вважає, що англійські композитори другої половини XVI – початку XVII ст. знали італійські інструменти з короткою октавою і активно їх використовували [153, с. 44–45].

**Нотний приклад 3.2.3.6**

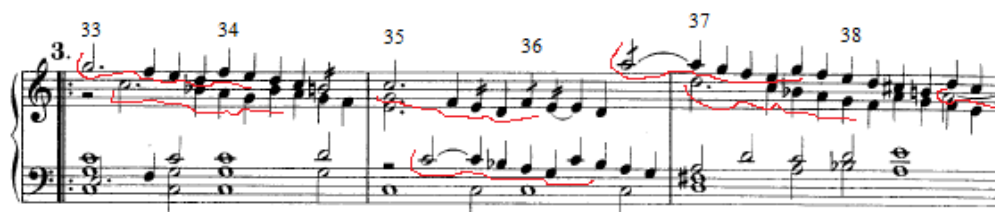


В. Бьорд, «Дзвони» / «The Bells», тт.122–124, завершення твору.

Граунди «Полювання почалось» («Hunt's up») і «Збираймо горох» («Pescodd Time») є двома варіантами одного і того ж твору. Д. Мороней при-

пускає, що «Збираймо горох» («Pescodd Time») є раннім твором В. Бьорда, а «Полювання почалось» («Hunt's up») – його пізніше переробленою версією [167]. У «Полювання почалось» («Hunt's up») В. Бьорд додав один розділ та змінив порядок частин порівняно з «Збираймо горох» («Pescodd Time»)¹⁶⁵. Граундом (основою) у цих творах є певна гармонічна послідовність; у фактурі В. Бьорд здебільшого використовує імітаційний виклад, мелодичні фігурації.

### Нотний приклад 3.2.3.7



В. Бьорд, «Полювання почалось» / «Hunt's up», 3 розд., тт.33–38 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-47), канонічні імітації.

### Нотний приклад 3.2.3.8



В. Бьорд, «Полювання почалось» / «Hunt's up», 6 розд., тт.81–88 (фрагмент, повний приклад див. додатки приклад Бьорд-49), мелодичні фігурації з дублюванням у дециму і сексту. У «Збираймо горох» / «Pescodd Time» цього розділу немає.

В основі «Граунда Треджіана» / «Tregian's Ground» також лежить певна гармонічна послідовність. У фактурі В. Бьорд виписує типові для його творів прості та канонічні імітації, мелодичні фігурації (див. додатки, приклади Бьорд-50 – Бьорд-53).

¹⁶⁵ У «Збираймо горох» («Pescodd Time») 11 розділів, у «Полювання почалось» («Hunt's up») – 12 розділів.

**Нотний приклад 3.2.3.9**

В. Бьорд, «Граунд Треджіана» / «Tregian's Ground», 10 розд., тт.145–152. (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-53), типові для В. Бьорда мелодичні фігурації з дублюванням у дециму, терцію.

Більшість характеристичних мініатюр В. Бьорда у ФК є граундами. Основну тему він завжди розташовує у нижньому голосі, її місцеположення залишається незмінним. Дослідники А. Сілбігер [153], Й. Керман [155] та Р. Хадсон (Richard Hudson) [148] відмічають, що саме В. Бьорд випрацював у клавірній музиці той тип граунда (з основною темою, витриманою у нижньому голосі), який знайшов подальший розвиток у творчості Г. Перселла.

Композитори молодшого покоління Т. Томкінс та Дж. Фарнебі будують свої граунди інакше, ніж В. Бьорд. Тему граунда на початку вони записують у верхньому голосі, але протягом твору вона змінює своє місцеположення і проводиться в інших голосах фактури.

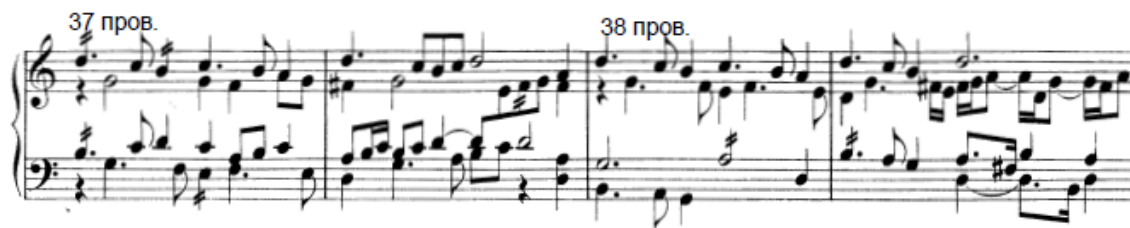
Граунд in G Т. Томкінса – це віртуозні фактурні варіації. Тема граунда проводиться 45 разів у різних голосах фактури (див. додатки, приклад Томкінс-1 – Томкінс-5). Композитор використовує різноманітні типи фігурацій: розкладені тризвуки, подвійні терції, пасажі великого діапазону та довжини (див. додатки, приклади Томкінс-1 – Томкінс-5, Томкінс-7 – Томкінс-11).

**Нотний приклад 3.2.3.10**



Т. Томкінс, «Граунд» / «Grounde», 23 пров. тт.89–92. Тема граунда у верхньому голосі, у нижньому – паралельні терції.

**Нотний приклад 3.2.3.11**



Т. Томкінс, «Граунд» / «Grounde», пров. 37–38, канонічна секвенція на основній темі граунда.

Завершується твір десятитактовою каденцією, де гамообразними пасажами фігурується гармонічна послідовність I-IV-I (див. додатки, приклад Томкінс-11). Відмітимо, що фігурації, використовувані Т. Томкінсом, близькі за типом фігураціям у творах Д. Булла.

На початку граунда in G Дж. Фарнебі основна тема твору проводиться у триголосній октавній імітації. Забігаючи наперед, відмітимо, що такий початок близький початковим розділам фантазій композитора (докладніше див. п. 3.2.6). Основна тема граунда не тільки змінює своє місцеположення, але і звучить від різних нот: *g*, *c*, *d* (див. додатки, приклади Фарнебі-1 – Фарнебі-3, мал. 3.2.3.12, 3.2.3.13).

Фактура п'єси Дж. Фарнебі різноманітна, віртуозна і технічно складна для виконання. Тут знаходимо подвійні терції, сексти, довгі гамоподібні пасажі, розкладені тризвуки. Як і Т. Томкінс, Дж. Фарнебі завершує граунд віртуозною каденцією (див. додатки, приклади Фарнебі-1 – Фарнебі-6).

**Нотний приклад 3.2.3.12**



Дж. Фарнебі, «Граунд» / «Groïde», 6 пров., тема граунда звучить від *c* у нижньому голосі, у вільних голосах – канонічні імітації, паралельні терції, сексти.

**Нотний приклад 3.2.3.13**



Дж. Фарнебі, «Граунд» / «Groïde», 8 пров. (фрагмент, повний приклад див. додатки приклад Фарнебі-5). Тема граунда у середньому голосі від *d*, у верхньому голосі – мелодична фігурація, у нижньому – мелодико-гармонічна.

Окрім граунда, у ФК міститься 10 характеристичних мініатюр **Дж. Фарнебі:** «Королівське полювання» («The King's Hunt»), чотири невеличкі автопортретні твори: «Сон Джайлса Фарнебі» («Giles Farnaby's Dream»), «Його відпочинок» («His Rest»), «Його гумор» («His Humour»), «Автопортрет Фарнебі» («Farnaby's Conceit»), чотири «Маски» і твір «Для двох вірджиналів».

У трьох «Масках» [190, с. 264, с. 265, с. 273] та в усіх автопортретних п'єсах немає виписаних повторень розділів (!), що є абсолютно нетиповим для творів ФК.

Автопортретні п'єси «Сон Джайлса Фарнебі» («Giles Farnaby's Dream»), «Його відпочинок» («His Rest») та «Його гумор» («His Humour») у ФК містяться одна за одною, що дозволяє об'єднати їх у невеличку сюїту. Тим більше, що у кожній розкривається закладений у назві характер. «Сон Дж. Фарнебі» («Giles Farnaby's Dream») – це мрійлива павана (див. додатки, приклад Фарнебі-24); «Відпочинок» («His Rest») має підзаголовок «гальярда» (див. додатки, приклад Фарнебі-25); п'єса «Його гумор» («His Humour») нагадує попури, в якому Дж. Фарнебі з гумором, властивим англійцям, зіставляє контрастні типи викладу.



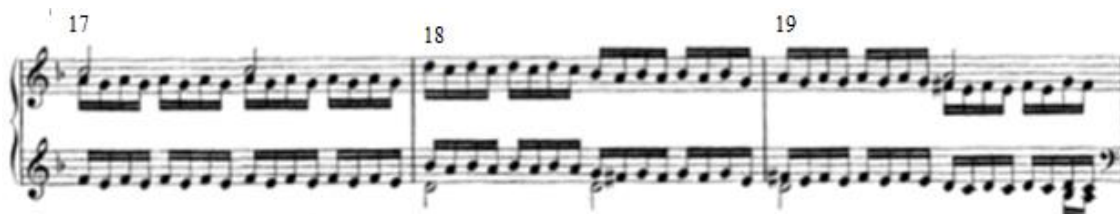
«Його гумор» («His Humour») складається з чотирьох розділів. Тема першого нагадує народну мелодію, у фактурі переважає низхідний рух. У другому розділі, на противагу першому, у голосах переважає висхідний рух, основна тема цього розділу побудована на висхідному хроматизмі. Третій розділ викладений в імітаційній фактурі, а четвертий представляє собою дев'ятитактовий сольмізаційний твір «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La». Гумористичним є саме таке неочікуване співставлення пісенних першого та другого розділів із «серйозними» третім та четвертим (див. додатки, приклад Фарнебі-26).

Автопортретна п'єса «Автопортрет Фарнебі» («Farnabye's Conceit») [190, с. 424] зовсім невеличка, у ній лише сім тактів. Як і «Сон Фарнебі» («Giles Farnaby's Dream») плавністю та неспішністю руху вона нагадує павану.

А. Сілбігер зауважує, що твір Дж. Фарнебі «Для двох віржиналів» («For two virginals») є першим твором для двох інструментів<sup>166</sup> [153]. О. Бурундуковська вказує, що ця п'єса є варіаціями на тогочасний популярний бас Бергамаски [18]. Твір складається з двох чотиритактових розділів, повтори відмічені знаком репризи, але не виписані. Партія другого вірджинала є фігурованою версією партії першого. А. Сілбігер та О. Бурундуковська припускають, що твір може виконувати один клавірист, граючи спочатку першу, а потім другу партію [14; 18; 153]. Виконана таким чином п'єса буде звучати як типовий твір англійських вірджиналістів з виписаними варійованими повтореннями розділів.

Найбільша характеристична мініатюра Дж. Фарнебі «Королівське полювання» [189, с. 196–198] складається з трьох розділів з виписаними повтореннями. П'єса насичена різноманітними типами викладу, тут знаходимо розкладені акорди, ламані інтервали, паралельні терції (див. додатки, приклади Фарнебі-27 – Фарнебі-29). Нетиповим для Дж. Фарнебі є те, що використовувані фігурації мають повторювану структуру.

<sup>166</sup> У Т. Томкінса є твір «For two to play», але він написаний для вірджинала у чотири руки.

*Нотний приклад 3.2.3.14*

Дж. Фарнебі, «Королівське полювання» («The King's Hunt»), тт.17–19, чергування паралельних терцій.

*Нотний приклад 3.2.3.15*

Дж. Фарнебі, «Королівське полювання» («The King's Hunt»), тт.25–27 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-29). т. 25. – ламані октави у лівій руці, розкладені терції у правій; т. 26 – скомбіновані розкладена терція і ламана октава.

Серед характеристичних мініатюр Дж. Фарнебі переважають невеликі за розміром твори з прозорою фактурою, у переважній більшості з них немає виписаних варійованих повторень розділів. «Королівське полювання» – єдиний твір цього жанру Дж. Фарнебі, написаний у варіаційній формі – містить нетипові для композитора паттернові фігурації.

У творчості Д. Булла жанр характеристичної мініатюри є малочисельним, у ФК міститься тільки два його твори цього жанру – «Коштовність Доктора Булла» («Dr. Bull's Juell» [190, с. 128]) та «Королівське полювання» («The King's Hunt» [190, с. 116]).

«Коштовність Доктора Булла» («Dr. Bull's Juell») складається з трьох розділів з виписаними варійованими повторами кожного. Цікаво, що для третього розділу Д. Булл виписує не один, а два повторення. У фактурі твору виписані мелодичні фігурації, ламані октави.

**Нотний приклад 3.2.3.16**

Д. Булл «Коштовність Доктора Булла» («Dr. Bull's Juell»), тт.25–27, мелодична фігурація.

**Нотний приклад 3.2.3.17**

Д. Булл «Коштовність Доктора Булла / «Dr. Bull's Juell», тт.53–57 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Булл-26).

Характеристична мініатюра Д. Булла «Королівське полювання» («The King's Hunt») складається з трьох розділів з виписаними повторами. Це віртуозні фактурні варіації, в яких використовуються властиві Д. Буллу типи викладу: гамоподібні мелодичні фігурації, ламані октави, репетиції, розкладені тризвуки (більше прикладів див. додатки, приклад Булл-27 – приклад Булл-30).

**Нотний приклад 3.2.3.18**

Д. Булл, «Королівське полювання» («The King's Hunt»), тт. 10–15. Мелодико-гармонічна фігурація у лівій руці (тт. 10–12), короткі арпеджіо у т.14 у лівій руці.

*Нотний приклад 3.2.3.19*

Д. Булл, «Королівське полювання» («The King's Hunt»), тт. 80–84, репетиції, розкладені терції, гамоподібні низхідні пасажі.

Характеристичною мініатюрою можна також вважати автопортретний твір Д. Булла «Жига. Доктор Булл власною персоною» («A Gigue. Doctor Bull's myself»). Він складається з двох розділів, виписані повтори яких варіюються в манері, зовсім не властивій Д. Буллу. Фактура п'єси прозора, використання фігурацій мінімальне (див. додатки, приклад Булл-31). Цікаво, що саме в автопортретних п'єсах Д. Булл та Дж. Фарнебі відступають від типової для себе фігураційної фактури. Привабливим виглядає припущення, що вони залишили своїм колегам можливість описати їх яскравіше та віртуозніше.

Жанр характеристичної мініатюри у ФК представлений 27 творами. У творах цього жанру є приклади використання варіаційних форм, де у повтореннях композитори виписують фігурації. Також у цій жанровій групі знаходимо п'єси без виписаних варійованих повторень, що є нетиповим для творчості англійських вірджиналістів. У фактурі характеристичних мініатюр В. Бьорд і Д. Булл використовують типові для себе типи викладу, тоді як Дж. Фарнебі, навпаки, звертається до позиційних фігурацій замість властивих йому непаттернових.

### **3.2.4 Транскрипції вокальних та інструментальних творів.**

Д. Голдобін виокремлює два типи клавірних перекладень. Один він називає «коментарями» до початкової моделі, в яких зберігаються усі композиційні

особливості першоджерела і лише додаються різноманітні орнаменти, фігурації тощо [24, с. 6]. У транскрипціях іншого типу зміни торкаються не тільки фактури, а й форми першоджерела, часто оригінальний твір «перепишується наново» [24, с. 6, с. 135].

У ФК найбільше перекладень належить **П. Філіпсу**. Серед них знаходимо приклади обох типів, описаних Д. Голдобіним. До першого належать транскрипції мадригалів «Соловей» / «Le Rossignol» О. Лассо, «Хто повірить небесам» / «Chi fara fede al Cielo» А. Стріджіо, «Тірсі, хочу померти» / «Tirsi morir volea», «Тірсі, я вже не бажаю» / «Freno Tirsi il desio» і «Все ж помру» / «Così morirò» Л. Маренціо і автоперекладення «У розлуці з Вами» / «Fese da voi»<sup>167</sup>. У них П. Філіпс зберігає структуру, гармонічний план, мелодичні контури голосів першоджерела, кожен розділ моделі він записує в одному типі фактури. «Коментуючи» музичний матеріал моделей, П. Філіпс використовує мелодичні фігурації, пасажі, виписані трелі.

#### Нотний приклад 3.2.4.1

9 10 11 12 13 14 15 16

re; E sen - tia mor - - - te

re; E sen - tia mor - - - te e non po - tea mo - ri - - - re.

re; E sen - tia mor - te e non po - tea mo - ri - re.

re; e non po - tea mo - ri - - - re.

E sen - tia mor - - - te e non po - tea mo - ri - - - re.

Л. Маренціо, «Тірсі, я вже не бажаю» («Freno Tirsi il desio»), тт.9–16.

<sup>167</sup> Переклад цієї назви був запропонований О. Бурундуковською [19].

**Нотний приклад 3.2.4.2**

П. Філіпс, «Тірсі, я вже не бажаю» («Freno Tirsi il desio»), тт.9–15, виписані трелі, мелодичні фігурації.

**Нотний приклад 3.2.4.3**

П. Філіпс, «Соловей» («Le Rossignol»), тт.26–30 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Філіпс-22), мелодико-гармонічна фігурація у нижньому голосі (більше прикладів див. додатки, приклади Філіпс-14 – Філіпс-24).

До іншого типу транскрипцій, в яких першоджерело зазнає більш суттєвих змін, відносяться клавірні версії мадригалів О. Лассо «Здрастуй, моє серденько» / «Bonjour mon coeur» і «Зрощуйте виноградники, Марго» / «Margot labourez les vignes» та арії Дж. Каччіні «Амарілли» / «Amarilli». У цих творах П. Філіпс змінює форму початкової моделі – він відступає від структури мадригалів і додає фактурні варіації окремих розділів.

Мадригал О. Лассо «Здрастуй, моє серденько» / «Bonjour mon coeur» складається з трьох строф – А (a+a<sub>1</sub>); В (b+c+d); С (e) – де перша строфа має повторну структуру. П. Філіпс зберігає повторність першої строфи мадригалу О. Лассо і додає варійований повтор в останній. Форму його перекладення можна записати, як А (a+a<sub>1</sub>); В (b+c+d); С (e+e<sub>1</sub>). Додане П. Філіпсом повто-





У фактурі «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes») П. Філіпс виписує різноманітні мелодичні (гамоподібні пасажі, рух короткими тетраходами) та гармонічні фігурації (ламані октавами, розкладені тризвуки). Д. Голдобін підкреслює, що саме велика кількість суто інструментальних типів викладу робить цю п'єсу найбільш «англійською» з усіх транскрипцій П. Філіпса [24].

### Нотний приклад 3.2.4.6

vi - gnes, vi - gne vi - gne

vi - gnes, vi - gne vi - gne

vi - gnes, vi - gne vi - gne

vi - gnes, vi - gne vi - gne

О. Лассо, «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), 1 строфа, тт.3–4 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Філіпс-29).

### Нотний приклад 3.2.4.7

П. Філіпс «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт. 3–4 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Філіпс-30), тт.3–4 1-ї строфи мадригалу

О. Лассо, розкладені інтервали, мелодична фігурація.



**Нотний приклад 3.2.4.8**

П. Філіпс, «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт. 12–14 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Філіпс-31), додатково виписане повторення 1-ї строфи мадригалу О. Лассо (див. нотний приклад 3.2.4.6, розкладені акорди).

**Нотний приклад 3.2.4.9**

О. Лассо, «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), заключна строфа, тт.42–44.

**Нотний приклад 3.2.4.10**

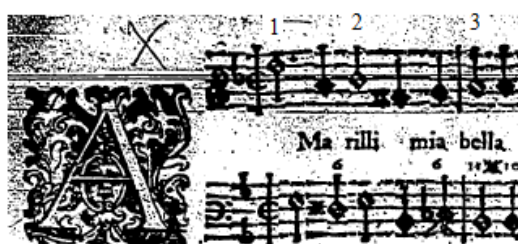
П. Філіпс, «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт. 51–53 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклади Філіпс-32, Філіпс-33), мелодико-гармонічна фігурація, ламані октави з допоміжною нотою.

Як уже відмічалось у п. 3.1.4, особливістю перекладення арії Дж. Каччіні «Амаріллі» / «Amarilli» є те, що першоджерелом тут став вокальний твір, написаний для голосу і basso continuo (цифрований бас). Д. Голдобін зауважує, що транскрипція «Амаріллі» / «Amarilli» П. Філіпса є

одним із перших, найбільш ранніх прикладів перекладення саме одноголосного твору [24]. Як і у клавірних версіях мадригалів О. Лассо «Здрастуй, моє серденько» («*Bonjour mon coeur*») та «Зрощуйте виноградники, Марго» («*Margot labourez les vignes*»), у цій п'єсі П. Філіпс змінює форму першоджерела. Арія Дж. Каччіні складається з двох розділів з виписаним повторенням другого (ABB<sup>1</sup>). П. Філіпс у транскрипції зберігає повторення другого розділу арії та додає повторення першого (AA<sup>1</sup>BB<sup>1</sup>). Прикметно, що подібну повторювану структуру (два розділи з повтореннями кожного) мали англійські вокальні ейр (*air*, *auge*), широко представлені у творчості Д. Доуланда [192].

У фактурі перекладення «*Amarilli*» П. Філіпс використовує мелодичні фігурації, розкладені тризвуки тощо.

#### Нотний приклад 3.2.4.11



Дж. Каччіні «Амаріллі» («*Amarilli*»), тт.1–3, перша фраза.

#### Нотний приклад 3.2.4.12



П. Філіпс, «Амаріллі» («*Amarilli*»), тт.1–3, перша фраза арії, проста імітація, мелодичні та мелодико-гармонічні фігурації.

#### Нотний приклад 3.2.4.13



П. Філіпс, «Амаріллі» («Amarilli»), тт.12–14, додане П. Філіпсом повторення 1-ї фрази арії Дж. Каччіні (див. нотний приклад 3.2.4 11), розкладені акорди, мелодичні фігурації.

**Нотний приклад 3.2.4.14**

37 38 39 40 41  
re amaril li amaril li Ama

Дж. Каччіні, «Амаріллі» («Amarilli»), тт.37–41.

**Нотний приклад 3.2.4.15**

46 47 48

П. Філіпс, «Амаріллі» («Amarilli»), тт.46–48 (відповідають тт.37–41 першоджерела, див. нотний приклад 3.2.4.14), мелодико-гармонічні фігурації у нижньому голосі, П. Філіпс також змінює ритм на 1-х долях т.39 і т.40, що додає наполегливості повторенням слова «Amarilli».

Інші транскрипції, які містяться у ФК, написані В. Бьордом, Дж. Фарнебі та Т. Морлі (див. п. 3.1.4). Вони перекладали здебільшого інструментальні танцювальні твори своїх сучасників та колег (іноді навіть твори один одного), у яких варійована повторюваність розділів передбачається. В. Бьорд, Т. Морлі та Дж. Фарнебі у клавірних транскрипціях зберігають варіаційну форму першоджерела, а отже, їх п'єси можна віднести до першого типу перекладень, виокремленого Д. Голдобіним [24]. У фактурі творів кожен композитор виписує властиві йому типи фігурацій.

У тогочасній італійській інструментальній музиці існував жанр *passaggiato* – перекладення вокального твору, в якому окремі частини першоджерела (фраза, речення, фрагмент розділу форми) часто переставлялись місцями, комбінувались та варіювались у вільному порядку [24]. Д. Голдобін

підкреслює, що додаткових повторень окремих розділів у *passeggiato* ніколи не виписували [24].

Виписані варійовані повторення розділів є характерною рисою творів англійських вірджиналістів, і саме це поєднує транскрипції П. Філіпса «Здрастуй, моє серденько» («*Bonjour mon coeur*»), «Зрощуйте виноградники, Марго» («*Margot labourez les vignes*»), «Амаріллі» («*Amarilli*») з англійською клавірною традицією другої половини XVI – початку XVII ст.

**3.2.5 Сольмізаційні п'єси та твори на *cantus firmus*.** Аналізуючи твори цієї жанрової групи, будемо додатково звертати увагу на місцеположення основного наспіву (сольмізаційної послідовності, церковного хоралу) у фактурі.

**Джон Булл.** Д. Булла належать вісім п'єс цієї жанрової групи. Шість творів на церковні хорали: «*In Nomine XXXVII*» [189, с. 135], «*In Nomine CXIX*» [190, с. 34], «*Gloria Tibi Trinitas*» [189, с. 160], «*Salvator Mundi*» [189, с. 163], «*Miserere*» [190, с. 442], «*Christe Redemptor*» [190, с. 64]; дві сольмізаційні п'єси: «*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*» LI [ФК, I том, с. 183] «*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*» CCXV [ФК, II том, с. 281].

Як зазначалось у п. 3.1.5, у творах на церковний хорал наспів зазвичай проводиться один раз. У п'єсах «*In Nomine XXXVII*» [189, с. 135], «*Gloria Tibi Trinitas*» [189, с. 160], «*Salvator Mundi*» [189, с. 163] Д. Булл від початку до кінця витримує основний наспів у верхньому голосі. У «*Christe Redemptor*» Д. Булл записує церковний хорал у середньому голосі. Єдиним прикладом розташування *cantus firmus* у нижньому голосі є твір Д. Булла «*In Nomine CXIX*» [190, с. 34]. Відмітимо, що таке розташування основної мелодії є характерним для граундів В. Бьорда.

У «*Salvator Mundi*» та «*Miserere*» Д. Булл тричі повторює церковний хорал. Крім того, у «*Miserere*» основний наспів змінює своє розташування у фактурі: після двох проведенень у верхньому голосі, в останньому, третьому, розділі він переміщується у середній (див. додатки, приклади Булл-32, Булл-33). Відмітимо, що в англійській клавірній музиці другої половини XVI – по-



Д. Булл, «Gloria Tibi Trinitas», (фрагмент, тт. 35–38. Повний приклад див. додатки, приклад Булл-34). Ритмізований хорал звучить у верхньому голосі, у нижньому голосі Д. Булл використовує ламані октави з прохідною нотою, короткі арпеджіо.

**Нотний приклад 3.2.5.3**



Д. Булл, «Salvator Mundi» (фрагмент, тт. 19–24. Повний приклад див. додатки, приклад Булл-35). Хорал викладений у верхньому голосі цілими нотами, у нижньому голосі Д. Булл використовує довгі і короткі арпеджіо, ламані інтервали.

«In Nomine CXIX» характеризується надзвичайно щільною фактурою. Композитор тут використовує імітації, синкоповані ритми, подвійні терції тощо.

**Нотний приклад 3.2.5.4**



Д. Булл, «In Nomine CXIX», ритмізований церковний хорал у нижньому голосі. У решті голосів – триголосна стрета, що проводиться секвенційно.

**Нотний приклад 3.2.5.5**



Д. Булл, «In Nomine CXIX», у нижньому голосі – ритмізований основний наспів, у верхніх голосах – паралельні терції із затриманням.



**Нотний приклад 3.2.5.6**

Д. Булл, «In Nomine CXIX», тт. 70–77. У правій руці – подвійні терції, у лівій руці супроводжуючі вісімки та основний наспів у нижньому голосі.

Сольмізаційних творів у Д. Булла два. У кожному основний наспів повторюється, як і відмічалось у п. 3.1.5. Це їх єдина спільна риса, за іншими параметрами сольмізаційні п'єси Д. Булла відрізняються між собою. В «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» ССХV [190, с. 281] Д. Булл від початку до кінця витримує сольмізаційну послідовність у верхньому голосі, як це було у його творах на церковні хорали. Вона записана цілими нотами у верхньому голосі, у нижніх голосах – різноманітні фігурації.

**Нотний приклад 3.2.5.7**

Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» ССХV, тт. 29–34 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Булл-36). У верхньому голосі сольмізаційна послідовність викладена однаковими тривалостями, у нижньому голосі – мелодико-гармонічна фігурація.

**Нотний приклад 3.2.5.8**

Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» CCXV, 5 пров., (фрагмент, тт. 60–65. Повний приклад див. додатки, приклад Булл-37). У верхньому голосі основна тема записана однаковими тривалостями, у нижньому голосі – позиційна мелодична фігурація.

**Нотний приклад 3.2.5.9**

Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» CCXV, 11 пров., (фрагмент, тт.132–135. Повний приклад див. додатки, приклад Булл-38). Сольмізаційна послідовність у верхньому голосі викладена однаковими тривалостями, у нижньому голосі – паралельні терції.

В «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI сольмізаційний *cantus firmus* проводиться 17 разів, і у кожному наступному проведенні звучить на цілий тон вище, ніж у попередньому. У проведеннях 1–6 сольмізаційна послідовність звучить від *g-a-h-des<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>* у верхньому та середньому голосах; у проведеннях 7–12 вона проводиться у нижньому голосі від *As-B-c-d-e-fis*; у проведеннях 13–17 послідовність проводиться від *g* у різних регістрах.

**Нотний приклад 3.2.5.10**



Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI, 1 пров., тт.1–19. Сольмізаційна послідовність проводиться у верхньому (тт.1–9) та середньому (тт.10–19) голосах.

**Нотний приклад 3.2.5.11**

Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI, закінчення 3-го і початок 4-го пров. (тт.30–47), сольмізаційна послідовність змінює своє розташування: тт.30–32 – середній голос, тт.33–38 – верхній голос, тт.39–42 – середній голос, тт.43–47 – верхній голос. Наведений приклад демонструє використання енгармонічної заміни  $cis^1$  (т.37) на  $des^1$  (т.40).

**Нотний приклад 3.2.5.12**

Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI, закінчення 11-го-12-е пров. (тт.140–156), «дієзне» проведення, сольмізаційна послідовність у середньому голосі.

**Нотний приклад 3.2.5.13**

Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI, 15 пров. (тт.183–190), сольмізаційна послідовність у верхньому голосі, у нижніх голосах – поліметрія.

В «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI звертає на себе увагу велика кількість зустрічних альтерацій (див. нотний приклад 3.2.5.11, 3.2.5.12). Можливо, цей твір був експериментальним, і Д. Булл написав його, щоб «спробувати» звучання певних типів настроювання вірджинала. Адже виконувати цю п'єсу у середньотоновій темперації, найбільше використовуваний у той час, доволі складно. Середньотоновий тип настройки відноситься до розімкненого типу, завдяки чому різні півтони мають різне звучання [73]. Через велику кількість зустрічних знаків, як дієзів, так і бемолів, п'єса Д. Булла, виконана у середньотоновій темперації, буде звучати дуже незвично, місцями навіть фальшиво. А. Браун та А. Сілбігер припускають, що Д. Булл передбачав виконання цього твору у рівномірній або будь-якій іншій замкненій темперації [73; 153].

У більшості творів Д. Булла цієї жанрової групи основний наспів (церковний хорал, сольмізаційна послідовність) від початку до кінця витримується в одному голосі, а у вільних голосах – різноманітні віртуозні фігурації, типові для Д. Булла (див. додатки, приклади Булл-32 – Булл-41). Подібний спосіб організації фактури схожий на старі техніки роботи з *cantus firmus*, які використовували Д. Данстейбл, Л. Пауер, Д. Тавернер. Зокрема, Ю. Євдокимова зауважує, що у месгах «*De gaudiorum premia*» Д. Данстейбла і «*Alma Redemptoris Mater*» Л. Пауера *cantus prius factus* записаний однаковими крупними тривалостями і у такому вигляді «стає строгою, незмінною опорою для вільного розвитку інших голосів» [36, с. 90].

**Вільям Бьорд.** У клавірному доробку В. Бьорда творів цієї жанрової групи найменше: два твори на церковний хорал «*Miserere*» [190, с. 230, с. 232], триголосний та чотириголосний; дві сольмізаційні п'єси, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» [189, с. 395] і «Ut, Mi, Re» [189, с. 401]. Сольмізаційні твори записані підряд, між ними є ремарка *Perge*, аналог терміну *attacca*.

В обох «*Miserere*» хорал проводиться один раз, від початку до кінця і записаний однаковими тривалостями. У триголосному «*Miserere*» він записа-

ний у верхньому голосі, звучить без змін. У чотириголосному «Miserere» хорал записаний у середньому голосі, деякі ноти основного наспіву пропущені. У вільних голосах обох творів В. Бьорд виписує прості та канонічні імітації, стрети.

**Нотний приклад 3.2.5.14**

WILLIAM BYRD.

В. Бьорд, триголосне «Miserere», тт. 1–12, основний наспів у верхньому голосі, у вільних голосах – двоголосна октавна стрета.

**Нотний приклад 3.2.5.15**

В. Бьорд, чотириголосне «Miserere», тт. 11–17, основний наспів у середньому голосі. У тт. 12, 15–17 ноти хоралу пропущені. У вільних голосах – канонічні імітації.

У сольмізаційних творах В. Бьорда спостерігається надзвичайно інтенсивна поліфонічна робота. В «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» сольмізаційна послідовність проводиться 17 разів у різних голосах від різних нот. У вільних голосах композитор виписує різноманітні прості та канонічні імітації, і навіть вступ, що міститься перед першим проведенням основної теми, є канонічною імітацією на інтонаціях сольмізаційної послідовності.

**Нотний приклад 3.2.5.16**

В. Бьорд, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», тт. 1–22, вступ – основна тема у всіх голосах проводиться у різному ритмі, 1 пров. починається у т.17.

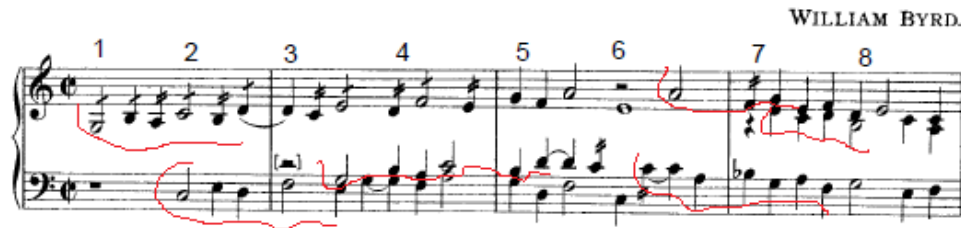
**Нотний приклад 3.2.5.17**

В. Бьорд, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», тт. 66–84, основна тема звучить у верхньому голосі від  $a^1$ . У вільних голосах – прості та канонічні імітації. Прикметно, що один з мотивів проникає і в основну тему (тт. 76–77).

**Нотний приклад 3.2.5.18**

В. Бьорд, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», 16 пров. (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-56), типова для В. Бьорда мелодична фігурація.

В «Ut, Mi, Re» інтенсивність поліфонічної роботи зберігається, мелодичних фігурацій В. Бьорд у цьому творі виписує більше.

**Нотний приклад 3.2.5.19**

В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», тт.1–8, триголосна стрета, побудована на інтонаціях сольмізаційної послідовності ut-mi-re.

**Нотний приклад 3.2.5.20**

В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», 6 пров., паралельні терції.

**Нотний приклад 3.2.5.21**

В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», 7 пров. (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-59), у верхніх голосах – канонічна імітація на сольмізаційній послідовності, у нижньому голосі – мелодична фігурація (більше прикладів див. додатки, приклади Бьорд-54 – Бьорд-61).

Твори В. Бьорда цієї жанрової групи характеризуються насиченою імітаційною фактурою, особливо у сольмізаційних п'єсах. Він використовує прості та канонічні імітації із перемінним інтервалом вступу голосів, виписані фігурації також є типовими для клавірних п'єс В. Бьорда.

Порівняно з іншими жанрами, твори на церковні хорали та сольмізаційні п'єси малочисельні у репертуарі ФК. Основний наспів (церковний хорал, сольмізаційна послідовність) у переважній більшості композицій витримується від початку до кінця в одному, здебільшого верхньому, голосі фактури. Також є приклади розташування основної теми у середньому, і навіть



нижньому голосі. Відмітимо, що у сольмізаційних п'єсах В. Бьорда і в одному з двох сольмізаційних творів Д. Булла *cantus firmus* змінює розташування в рамках одного проведення, подібно до того, як це було у варіаціях на народні та популярні мелодії.

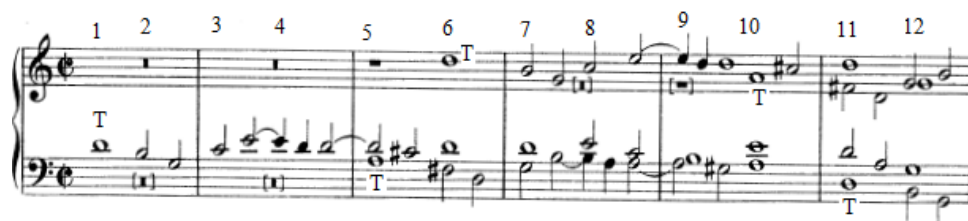
У фактурі творів цієї жанрової групи композитори використовують типові для себе типи викладу: В. Бьорд надає перевагу імітаційній фактурі, Д. Булл використовує широку палітру фігурацій.

**3.2.6. Фантазії і прелюдії.** У п. 3.1.6 було з'ясовано, що фантазії англійських вірджиналістів – багатотемні, складаються з декількох розділів, перший з яких викладено імітаційно. Як зазначає Т. Морлі у трактаті «Просте та доступне введення у практичну музику», тональність клавірних фантазій має зберігатись від початку до кінця. Аналізуючи фантазії В. Бьорда, Дж. Фарнебі, П. Філіпса та Д. Булла, звертатимемо увагу на форму та тональність їх п'єс.

**Дж. Фарнебі** належить найбільша кількість фантазій у ФК – 10. Усі вони є багатотемними віртуозними творами, у фактурі яких використовуються типові для композитора непаттернові мелодико-гармонічні фігурації.

У кожній п'єсі композитор дотримується однієї й тієї самої послідовності використання типів фактури. Перші декілька розділів – імітаційні, далі Дж. Фарнебі використовує фігураційну фактуру, завершується твір віртуозною каденцією. Відмітимо, що у фантазіях Дж. Фарнебі фігураційний виклад переважає, імітаційними є лише початкові розділи п'єс (див. додатки, приклади Фарнебі-30 – Фарнебі-35).

#### *Нотний приклад 3.2.6.1*



Дж. Фарнебі, «Фантазія ССXXXI», тт.1–12, тема 1-го розділу експонується у всіх голосах (більше прикладів див. додатки, приклади Фарнебі-30, Фарнебі-31).

**Нотний приклад 3.2.6.2**

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of six measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Red markings highlight specific melodic and harmonic patterns: a quarter-note triplet in measure 1, a quarter-note triplet in measure 2, a quarter-note triplet in measure 3, a quarter-note triplet in measure 4, a quarter-note triplet in measure 5, and a quarter-note triplet in measure 6. The bass line features a consistent eighth-note accompaniment.

Дж. Фарнебі «Фантазія ССVIII», тт.1–6, приклад неточної кварто-квінтової імітації.

**Нотний приклад 3.2.6.3**

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of ten measures (39–50). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Red markings highlight octave imitations: a quarter-note triplet in measure 41, a quarter-note triplet in measure 42, a quarter-note triplet in measure 43, a quarter-note triplet in measure 44, a quarter-note triplet in measure 45, a quarter-note triplet in measure 46, a quarter-note triplet in measure 47, a quarter-note triplet in measure 48, a quarter-note triplet in measure 49, and a quarter-note triplet in measure 50. The bass line features a consistent eighth-note accompaniment.

Дж. Фарнебі, «Фантазія ССXXXIX», тт. 39–50, приклад октавних імітацій.

У фігураційних розділах Дж. Фарнебі виписує різноманітні мелодико-гармонічні фігурації, які звучать як одноголосно, так і з дублюванням.

**Нотний приклад 3.2.6.4**

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of three measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff features a single-voice-like figure with a quarter-note triplet in each measure. The bottom staff features a consistent eighth-note accompaniment.

Дж. Фарнебі, «Фантазія ССXXXII», тт.83–85 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-32), одноголосна гамоподібна фігурація.

**Нотний приклад 3.2.6.5**

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of four measures (79–82). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature melodic figures with a quarter-note triplet in each measure. The bass line features a consistent eighth-note accompaniment.

Дж. Фарнебі, «Фантазія ССXXXVII», тт.79–82 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-33), мелодичні фігурації у двох голосах.

**Нотний приклад 3.2.6.6**

Дж. Фарнебі, Фантазія СХХІХ, тт. 73–78, приклад гармонічних фігурацій, побудованих на розкладених інтервалах.

**Нотний приклад 3.2.6.7**

Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХХІ», тт. 77–82 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Фарнебі-34), розкладені тризвуки (тт.77–78), мелодико-гармонічні фігурації (тт.79–82).

**Нотний приклад 3.2.6.8**

Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХХІ», тт.95–99, приклад фігурації з використанням репетицій.

У «Фантазії ССХХІХ» знаходимо цікавий приклад співставлення імітаційної та фігураційної фактури: двоголосна канонічна секвенція у верхніх голосах звучить одночасно із фігураціями у нижньому голосі.



*Нотний приклад 3.2.6.9*

Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХІХ», тт. 56–62. У верхніх голосах – двоголосна канонічна секвенція, у нижньому голосі – гамоподібна фігурація, розкладені інтервали.

За будовою усі твори Дж. Фарнебі цього жанру є типовими прикладами англійської клавірної фантазії другої половини XVI – початку XVII ст. Кожна складається з декількох розділів з різним музичним матеріалом та типом викладу, у кожній від початку до кінця зберігається тональність. Відмітимо, що віртуозний характер фігурацій, які Дж. Фарнебі використовував у варіаціях на народні та популярні мелодії, він зберігає і в фантазіях. У творах обох жанрів знаходимо віртуозні мелодичні фігурації, репетиції, розкладені інтервали та акорди.

Структура єдиної **прелюдії** Дж. Фарнебі схожа на структуру його фантазій. Вона складається з двох розділів: короткої імітаційної експозиції та фігураційного розвиваючого розділу, з виписаними tremoletto та пасажними мелодичними фігураціями.

**В. Бьорд.** У ФК міститься чотири фантазії В. Бьорда: «Фантазія VIII» in G [189, с. 37], «Фантазія LII» in a [189, с. 188], «Фантазія CIII» in C [189, с. 406], «Фантазія CCLXI» in G [190, с. 406]. До «Фантазії LII» in a В. Бьорд написав прелюдію, викладену імітаційно [189, с. 394].

В. Бьорд дотримується описаної у п. 3.1.6 структури фантазій, усі його чотири твори цього жанру є багатотемними, з віртуозним фігураційним завершенням. У їх фактурі використовуються властиві клавірним творам компо-

зитората типи викладу: прості та канонічні імітації, мелодичні фігурації широкого діапазону (див. додатки, приклади Бьорд-62 – Бьорд-68).

**Нотний приклад 3.2.6.10**



В. Бьорд, «Фантазія CCLXI» in G, тт. 1–12, експозиція теми 1-го розділу.

**Нотний приклад 3.2.6.11**



В. Бьорд, «Фантазія VIII» in G, тт. 74–78 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-64), приклад канонічних імітацій, у тт. 77–78 – неточні повторення фрагменту теми розділу.

**Нотний приклад 3.2.6.12**



В. Бьорд, Фантазія In G, заключний розділ, тт. 260–268 (фрагмент, повний приклад див. додатки, приклад Бьорд-65), типова для В. Бьорда мелодична гамоподібна фігурація.

Щодо тональності, яка має залишатись незмінною, лише у трьох фантазіях В. Бьорда, «Фантазія VIII» in G, «Фантазія CIII» in C, «Фантазія CCLXI» in G, вона зберігається від початку до кінця. У «Фантазії LI» in A тональність

змінюється всередині твору: 1) a–A; 2) F–C; 3) C–C; 4) C–A. Відмітимо, що це єдиний приклад зміни тональності серед фантазій ФК.

У «Фантазії VIII» in G, «Фантазії CCLXI» in G та «Фантазії LII» in a B. Бьорд використовує імітаційну та фігураційну фактури у певній послідовності. Початкові розділи імітаційні, у середніх розділах змінюється метр, з дводольного на тридольний, часто використовується ритм гальярди (див. додатки, приклад Бьорд-68). У заключних розділах з'являються мелодичні гамоподібні фігурації, імітаційність зникає, завершується кожна фантазія віртуозною каденцією. У «Фантазії CIII» in C послідовність використання типів фактури зберігається, немає тільки зміни метру всередині твору.

Усі чотири фантазії В. Бьорда відповідають характеристиці, наданій цьому жанру у п. 3.1.6. У кожній з них композитор послідовно працює з різними темами, використовує імітаційну та фігураційну фактури, у трьох фантазіях серединні розділи записані у тридольному метрі. У більшості фантазій тональність незмінна, тільки в одній п'єсі В. Бьорд відступає від цього правила.

**П. Філіпс.** У ФК міститься лише дві фантазії П. Філіпса, «Фантазія LXXXIV» in G та «Фантазія LXXXVIII» in F. Побудова творів різна, спільна риса між творами одна – у кожній від початку до кінця зберігається тональність.

Фантазія in G відрізняється інтенсивною поліфонічною роботою, П. Філіпс використовує кварто-квінтові прості та канонічні імітації, головна тема проводиться у збільшеному та зменшеному вигляді.

### Нотний приклад 3.2.6.13



П. Філіпс, Фантазія in G, тт. 1–8, показ головної теми.

*Нотний приклад 3.2.6.14*

П. Філіпс, Фантазія in G, тт.101–105, головна тема у нижньому голосі, в інших голосах – триголосна канонічна імітація.

*Нотний приклад 3.2.6.15*

П. Філіпс, Фантазія in G, тт.152–154, головна тема у зменшенні у верхньому голосі, у нижніх голосах – паралельні терції.

*Нотний приклад 3.2.6.16*

П. Філіпс, Фантазія in G, тт.165–172, у середньому голосі головна тема записана бревісами, в інших голосах – імітації, рух паралельними децимами, у тт.171–172 – паралельні терції.

Саме наявність головної теми, що пронизує твір, відрізняє Фантазію in G П. Філіпса від решти фантазій ФК. Дослідники відмічають, що подібні твори, де головна тема у кожному наступному проведенні супроводжується новим музичним матеріалом, частіше зустрічаються у континентальному клавірному репертуарі другої половини XVI – початку XVII ст. [65; 153]. Отже, Фантазію in G П. Філіпс вибудовує згідно тогочасних континентальних клавірних традицій. У цьому ракурсі особливо цікавим видається те, що головною темою «континентальної» фантазії П. Філіпс обирає тему першого

розділу однієї з фантазій свого вчителя, В. Бьорда (вона також є у ФК, див. нотні приклади 3.2.6.10 та мал. 3.2.6.13). У фактурі П. Філіпс виписує мелодичні фігурації, близькі типовим бьордівським клавірним формулам. Можливо, використовуючи музичний матеріал п'єси В. Бьорда та вдаючи його композиторську манеру, П. Філіпс ушановував свого вчителя.

«Фантазія LXXXVIII» in F П. Філіпса структурно близька фантазіям інших англійських вірджиналістів. Теми, що звучить у різних голосах від початку до кінця твору, тут немає. П. Філіпс використовує чотири різні теми, з якими працює по черзі. У фактурі цієї фантазії виписано більше мелодичних фігурацій, ніж у фактурі фантазії in G.

*Нотний приклад 3.2.6.17*

The musical score for Example 3.2.6.17 consists of two systems of staves. The first system shows measures 55 and 56. The second system shows measures 57, 58, and 59. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 55 has a first theme (T1) in the bass clef. Measure 58 also has a T1 in the bass clef. Measure 59 has a T1 in the bass clef. The melody in the treble clef is a sequence of eighth notes.

П. Філіпс, Фантазія in F, тт.55–59, перша тема проводиться у нижньому голосі, у верхньому голосі – мелодична фігурація.

*Нотний приклад 3.2.6.18*

The musical score for Example 3.2.6.18 consists of two systems of staves. The first system shows measures 97, 98, 99, and 100. The second system shows measures 101, 102, and 103. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measures 97, 98, 99, and 100 show melodic figures in both voices. Measures 101, 102, and 103 show melodic figures in both voices, with measure 102 featuring a sequence of eighth notes in the bass clef.

П. Філіпс, Фантазія in F, тт.97–103, приклад мелодичних фігурацій у різних голосах.

Завершується фантазія in F віртуозною каденцією з мелодичними фігураціями та виписаними прикрасами подібно до того, як завершуються фантазії В. Бьорда та Дж. Фарнебі.



Крім того, у цій фантазії П. Філіпс випишує варійоване повторення одного з розділів. Так, четвертий розділ твору (тт.72–84) є повтором другого розділу (тт.28–40. Див. додатки, приклади Філіпс-37, Філіпс-38). Цікаво, що єдиний випадок варіювання серед фантазій ФК знаходимо у п'єсі композитора-емігранта. Англійські вірджиналісти були схильні до випишування варійованих повторень, але у фантазіях цього не використовували. Виписаний П. Філіпсом варійований повтор у незвичних для цього умовах привертає до себе більшу увагу. Можливо, у такий спосіб П. Філіпс зайвий раз підкреслює своє англійське коріння, як це було у його танцях та транскрипціях (див. п.3.2.1 та 3.2.4).

**Д. Булл.** У ФК містяться дві фантазії Д. Булла, «Фантазія CVIII» [189, с. 423] і «Фантазія XXXVIII» [189, с. 138].

У «Фантазії CVIII» Д. Булл випишує велику кількість різних тем, і це споріднює її з рештою фантазій ФК. Послідовність використання імітаційної та фігураційної фактури тут також подібна до типових вірджинальних фантазій: початкові розділи – імітаційні, де Д. Булл випишує прості та канонічні імітації, побудовані на різних темах. Далі композитор використовує фігураційний виклад – витримане остінато у нижньому голосі супроводжується віртуозними пасажними фігураціями у верхньому. Завершує фантазію імітаційний розділ, побудований на стретних проведеннях нової теми. Таке рішення є нетиповим, адже більшість фантазій ФК завершується віртуозними пасажними фігураціями.

### *Нотний приклад 3.2.6.19*

The image shows a musical score for the piece 'JOHN BULL' by John Bull. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, numbered 1 through 14. Measures 1-7 are on the first line, and measures 8-14 are on the second line. The melody is primarily in the treble clef, while the bass line is in the bass clef. Measure 9 has a circled 't' above it, likely indicating a trill or a specific ornamentation. The piece concludes with a final cadence in measure 14.

Д. Булл, «Фантазія CVIII», тт.1–14, експозиція 1-ї теми, вона є найдовшою серед тем фантазій.

**Нотний приклад 3.2.6.20**

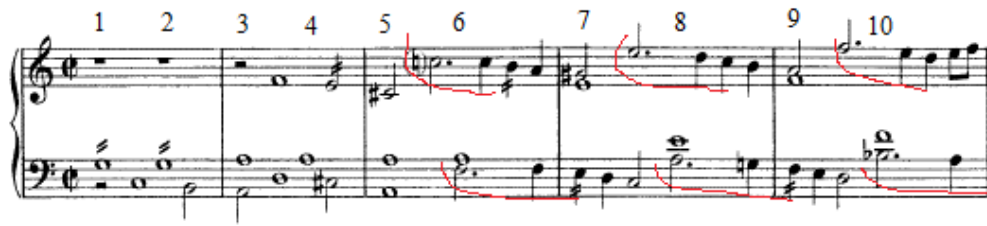
Д. Булл, «Фантазія CVIII», тт.45–57, приклад імітацій.

**Нотний приклад 3.2.6.21**

Д. Булл, «Фантазія CVIII», тт.82–93, у нижньому голосі – повторювана мелодія, у верхньому – мелодико-гармонічна фігурація.

Інша фантазія Д. Булла, «Фантазія XXXVIII», у рукописі ФК не має заголовку. Д. Фуллер Мейтланд і В. Барклай Сквайр відмічають, що Д. Ворд (John Ward) у списку клавірних п'єс Д. Булла, опублікованому ним у 1740 р., називає цей твір «Фантазією» («Fantasia») [189].

Структурою «Фантазія XXXVIII» нагадує твір на *cantus firmus*. Фактура триголосна, невідомий хорал викладено у середньому голосі цілими нотами, у крайніх голосах Д. Булл випишує імітації та типові для нього фігурації.

**Нотний приклад 3.2.6.22**

Д. Булл, «Фантазія XXXVIII», тт.1–10, у середньому голосі – хорал, у крайніх голосах – канонічні імітації.

**Нотний приклад 3.2.6.23**

Д. Булл, «Фантазія XXXVIII», тт.75–86, у крайніх голосах – мелодико-гармонічні фігурації з дублюванням у дециму, сексту.

Фантазії Д. Булла мають різну структуру. Побудова «Фантазії CVII» близька іншим фантазіям ФК, Д. Булл послідовно використовує декілька різних тем, імітаційну та фігураційну фактуру. У «Фантазії XXXVIII» Д. Булл також виписує типові для його творів фігурації, але структурою п'єса нагадує твір на *cantus firmus*.

Отже, у більшості фантазій ФК спостерігаємо спільну послідовність використання типів викладу. Початкові розділи витримані в імітаційній фактурі, у середніх розділах з'являються фігурації (тут кожен композитор використовує властивий йому тип), часто змінюється метр, заключний розділ – зазвичай віртуозне закінчення твору. Подібна конструкція фантазій зустрічається і в тогочасному англійському консортному репертуарі. Т. Смірнова називає такий тип консортної фантазії контрастно-зіставним [69, с. 79–83] і відмічає, що в англійській консортній музиці другої половини XVI – початку XVII ст. він використовувався нечасто.



Найбільш типовою формою консортних фантазій дослідниця називає мотетну, в якій один за одним слідує розділи з різним музичним матеріалом, зміни метру тут не відбувається [69, с. 79–83]. У ФК також є фантазії, побудовані за подібним принципом.

Аналіз нотного тексту творів В. Бьорда, Д. Булла, Дж. Фарнебі та П. Філіпса дозволив виокремити набір фігурацій, яким користується кожний з композиторів. В. Бьорд та П. Філіпс віддають перевагу мелодичним фігураціям, Д. Булл та Дж. Фарнебі використовують мелодико-гармонічні фігурації, комбінуючи їх кожен по-своєму. Фігурації Д. Булла часто є позиційними, тоді як Дж. Фарнебі використовує здебільшого безпаттернові мелодико-гармонічні звороти.

Найбільшою кількістю творів у ФК представлені танці та варіації на народні та популярні мелодії. Саме у цих жанрах спостерігаємо найширшу палітру фігурацій, використовуваних англійськими вірджиналістами.

### **ВИСНОВКИ ДО 3 РОЗДІЛУ**

У репертуарі ФК представлено шість жанрових груп англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.: танці, варіації на народні та популярні мелодії, транскрипцій вокальних та інструментальних творів, характеристичні мініатюри, сольмізаційні п'єси і твори на *cantus firmus*, фантазії та прелюдії. Серед них є такі, що існували лише в англійській тогочасній клавірній музиці, як-от характеристичні мініатюри. Також є жанри, властиві як англійській, так і континентальній клавірній традиції (танці, фантазії, сольмізаційні п'єси, твори на *cantus firmus*).

Докладний аналіз творів ФК показав, що більшість із них, не залежно від жанру, написані у варіаційній формі. Окрім варіацій, мова йде також про танці та характеристичні мініатюри. Вони у переважній більшості складаються з 2–3 розділів з виписаними повтореннями кожного. Крім того, у транскрипціях та фантазіях П. Філіпса і у творах Д. Булла на церковні хорали знаходимо виписані варійовані повторення розділів форми. Серед характери-

стичних мініатюр і танців ФК також є граунди – варіації на повторювану мелодію. У граундах В. Бьорда основна тема витримується у нижньому голосі. Граунди Дж. Фарнебі, Т. Томкінса та В. Інглота відрізняються тим, що повторювана мелодія звучить у різних голосах фактури.

Аналіз творів ФК дозволив також виокремити деякі особливості голосоведіння у творах англійських вірджиналістів. Мова йде про вільне пересування повторюваної мелодії у фактурі твору. Так, частими є приклади мінливого місцеположення основної теми у варіаціях на народні та популярні мелодії, граундах, сольмізаційних п'єсах. Прикметно, що подібна свобода розташування повторюваної мелодії спостерігається як у жанрах, популярних здебільшого у тогочасній англійській клавірній музиці (варіації на народні та популярні мелодії, граунди), так і у жанрах, в яких працювали і англійські, і континентальні автори (сольмізаційні твори). Можна зробити висновок, що подібне вільне відношення до місцеположення основної теми є характерною рисою композиторського мислення англійських авторів.

Ще однією особливістю творів ФК є часте використання паралельних недосконалих консонансів. Англійські вірджиналісти часто виписують фігурації з дублюванням у терцію, сексту, дециму, є приклади паралельних секстакордів.

Докладний аналіз фактурних особливостей творів з ФК дозволив виокремити індивідуальну манеру фігурування, властиву кожному з композиторів збірки. У В. Бьорда переважають мелодичні фігурації різних модифікацій. Фігурації Дж. Фарнебі поєднують у собі риси мелодичних та гармонічних. Короткі тетракорди він об'єднує з розкладеними терціями в єдину мелодичну лінію, часто використовує ламані октави з допоміжним звуком, розкладені у гармонічну фігурацію акорди. При цьому кожен раз Дж. Фарнебі комбінує різні типи фігурацій дещо інакше, завдяки чому у них важко виокремити патерн.

Д. Булл надає перевагу різноманітним мелодичним та гармонічним фігураціям, які відрізняються позиційністю та високим рівнем технічної склад-

ності. У своїх творах композитор використовує гамоподібні пасажі різного діапазону та довжини, ламані інтервали, короткі та довгі арпеджіо, розкладені акорди. Його фігурації є найбільш віртуозними серед англійських вірджиналістів. Слова Т. Томкінса про те, що п'єси Д. Булла «прекрасні для рук» [170] дуже точно відображають блискучий та віртуозний характер буллівської фактури.

ФК є найкрупнішою збіркою п'єс англійських вірджиналістів. У ній творчість дев'ятнадцяти композиторів представлена у шести жанрових групах. Нотний матеріал збірки дозволяє виокремити типові та рідкісні властивості кожного жанру, сформулювати уявлення про індивідуальні композиторські манери В. Бьорда, Д. Булла, Дж. Фарнебі та П. Філіпса. Все це робить ФК надзвичайно цінним джерелом англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

## ВИСНОВКИ

ФК вбирає в себе клавірну спадщину елизаветинської епохи настільки повно, що на думку Е. Нейлора, «не буде перебільшенням сказати, що якби усі тогочасні нотні джерела були втрачені для нас, ми легко змогли би відновити історію музики з 1550 по 1620 рік за матеріалом Фітцвільямової вірджинальної книги» [151, с. 9]. У збірці містяться клавірні твори кількох поколінь англійських вірджиналістів: від найстарших Т. Талліса (1505–1585) та Д. Блітмена (1525–1591) до наймолодших О. Гіббонса (1583–1626) та Т. Томкінса (1572–1656). ФК – єдине джерело клавірної музики Дж. Фарнебі, у ній також знаходиться більшість клавірних творів П. Філіпса та В. Бьорда. Серед п'єс репертуару ФК є такі, що були надзвичайно популярними та містяться і в інших джерелах, наприклад, твори В. Бьорда, Д. Булла. Разом з тим, ФК містить рідкісні п'єси, зокрема, ранні клавірні п'єси П. Філіпса і твори Дж. Фарнебі, які є тільки у ній.

Жанрова палітра ФК також є широкою, і відображає жанрове різноманіття англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. У ФК представлено шість жанрів, у яких працювали англійські вірджиналісти: танці, варіації на народні та популярні мелодії, характеристичні мініатюри, сольмізаційні п'єси і композиції на *cantus firmus*, транскрипції вокальних та інструментальних творів, фантазії та прелюдії.

Метою роботи було вивчення жанрово-стильових особливостей англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. на матеріалі ФК. З огляду на це, актуальними стали музикознавчі дослідження, в яких розглядаються проблеми музичного стилю та жанру.

Л. Мазель, М. Михайлов, С. Тишко, Є. Назайкінський, Р. Паскаль та інші автори відмічають, що музичний стиль – це складне багатопланове явище, вивчення якого є ступеневим процесом. М. Михайлов виокремлює три основні рівні дослідження музичного стилю: одиничний, особливий та загальний.

На одиничному рівні дослідження розглядалась клавiрна творчiсть В. Бьорда, Д. Булла, Дж. Фарнебi та П. Фiлiпса, представлена у ФК. Це дозволило виокремити особливостi їх iндивiдуальних стилiв та характернi риси кожного жанру, видiлити спiльне та вiдмiнне мiж рiзними жанрами англiйської клавiрної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

На особливому рiвнi англiйська клавiрна музика другої половини XVI – початку XVII ст. з репертуару ФК порiвнювалась iз тогочасною англiйською консортною та вокальною музикою. Це проявило спiльнiсть мiж клавiрними, консортними та вокальними творами англiйських композиторiв-елизаветинцiв i увиразнило специфiчнi риси англiйської музичної традицiї цього перiоду.

На загальному рiвнi дослідження стилю репертуар ФК розглядався у контекстi континентальної клавiрної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Спiвставлення клавiрного доробку англiйських композиторiв цього перiоду iз клавiрною творчiстю тогочасних iталiйських та iспанських авторiв яскравiше розкрило специфiчнiсть музики англiйських вiрджиналистiв i дозволило деталiзувати уявлення про вiдмiнностi мiж тогочасною англiйською та континентальною клавiрною музикою. Таким чином, на особливому та загальному рiвнях проявилась також нацiональна специфiка стилю англiйської клавiрної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

Музичний стиль складається з компонентiв, аналіз яких дозволяє з'ясувати, в яких музично-виразових засобах найбільше проявляється стиль музики того чи iншого перiоду. М. Михайлов, Є. Назайкiнський, Р. Паскаль основними складовими музичного стилю називають мелодiю, гармонiю, фактуру та ритм. Важливими є узагальнення, викладенi Р. Паскалем у статтi «Стиль» у словнику Грова. У нiй дослідник для кожної епохи виокремлює головний, найбільш показовий елемент музичного стилю. Для епохи Вiдродження вiдущим компонентом вiн називає фактуру. Аналіз клавiрних п'єс англiйських композиторiв другої половини XVI – початку XVII ст. доводить, що велику увагу автори придiляли насамперед фактурi, детально фiксуючи її

зміни у нотному тексті. Привабливою виглядає гіпотеза, що таким чином кожен із композиторів фіксував власну імпровізацію, відтворюючи у тексті індивідуальну манеру, індивідуальний стиль.

Усі дослідники відмічають, що важливе місце у формуванні та вивченні музичного стилю відіграють його взаємозв'язки із жанром. Зокрема, загальний художньо-естетичний контекст епохи впливає на жанрову складову музичної культури. Подібні закономірності спостерігаємо і в англійській клавірній музиці другої половини XVI – початку XVII ст.

Так, друга половина XVI ст. позначилась жанровими змінами у репертуарі англійської клавірної музики. Внаслідок релігійної реформи, проведеної Генріхом VIII у 1530-тих роках<sup>169</sup>, орган в Англії поступово втрачав актуальність. Органні літургічні жанри, зокрема твори на церковні хорали, були популярними у першій половині XVI ст. Тоді як у другій половині XVI ст. композитори почали частіше звертатись до світських п'єс для вірджинала, улюбленого клавішного інструмента королеви Єлизавети I. Результатом цих процесів стало те, що основну частину англійського клавірного репертуару другої половини XVI – початку XVII ст. складають саме світські жанри. Така тенденція відобразилась і у репертуарі ФК: до світських відносяться п'ять із шести жанрових груп, представлених у збірці.

Англійські вірджиналісти найчастіше звертались до танців і варіацій на народні та популярні мелодії. У кількісному відношенні твори саме цих жанрових груп переважають у репертуарі ФК. Така тенденція є цілком закономірною і відображає найбільш характерні особливості придворного та міського музичного життя Лондона другої половини XVI – початку XVII ст.

Танці були широко розповсюджені в англійському тогочасному повсякденні. Зокрема, вони становили обов'язкову частину королівського балу. Серед інших придворних танців особливо популярними як в Англії, так і на континенті були павана і гальярда. Тому закономірно, що саме вони перева-

---

<sup>169</sup> Генріх VIII, батько Єлизавети I, розірвав відносини з католицькою церквою, і встановив в Англії англіканство.

жають в англійському інструментальному танцювальному репертуарі другої половини XVI – початку XVII ст., а також серед танцювальних творів ФК. Зберіглись свідоцтва про те, що придворні бали Єлизавети I завжди відкривались саме паваною та гальярдою, які танцювали підряд. Звідси у тогочасній англійській інструментальній (зокрема, клавірній) музиці існувала традиція об'єднання павани і гальярди у пару. Подібну тенденцію спостерігаємо й у танцювальних творах ФК. Зауважимо, що у континентальній інструментальній музиці цього періоду подібне «парування» танців не було настільки частим та послідовним.

Важливою ознакою лондонського музичного життя другої половини XVI – початку XVII ст. була популярність серед різних верств суспільства одних і тих самих мелодій: як старих народних пісень, так і новостворених балад. У ФК містяться найбільш відомі з них.

Мелодії старих народних пісень: «Робін» («Robin», варіації В. Бьорда, Д. Мандея), «Волсінгам» («Walsingham», варіації В. Бьорда, Д. Булла), «Джон, прийди мене поцілувати» («John come kiss me now», варіації В. Бьорда), «Відійди від мого вікна» («Go from my window», варіації Т. Морлі, Д. Мандея), «Раунд Селлінджера» («Sellenger's Round», варіації В. Бьорда), «Підбадьортися» («Up Tails all», варіації Дж. Фарнебі), «Мал Сімс» («Mal Sims», варіації Дж. Фарнебі).

Зростання популярності англійських народних мелодій і їх розповсюдження в Англії у другій половині XVI ст. стало наслідком культурної політики Єлизавети I, спрямованої на системну підтримку всього англійського, у т. ч. англійської мови<sup>170</sup>. Відомо, що у XIV ст. переважна більшість паперів та документів англійського королівського двору писались французькою, а двір був франкомовним; англійська мова асоціювалась з англійськими народними піснями. Процес переходу королівського двору на англійську, який розпочав-

<sup>170</sup> За часів правління Єлизавети I надзвичайно високого рівня досягла англійська література; у цей період жили і працювали англійські драматурги Б. Джонсон, К. Марлоу, В. Шекспір.

ся у XV ст., супроводжувався поступовим зростанням популярності англійських народних пісень. У XVI ст. звучання народних мелодій при дворі було вже звичним, традиційним явищем.

У ФК містяться наступні мелодії елизаветинських балад: «Фортуна» («Fortune», варіації В. Бьорда), «О, моя панно» («O mistress mine», варіації В. Бьорда), «Ханскін» («Hanskin», варіації Р. Фарнебі), «Не бажаючи іти» («Loth to depart», варіації Дж. Фарнебі)<sup>171</sup>, «Мартін сказав своєму слугі» («Martyn said to his man», варіації анонімного автора), «Ель (матінки) Воткін» («Watkins Ale», варіації анонімного автора)<sup>172</sup>, «Muscadin» (варіації Дж. Фарнебі та анонімного автора), «Barafostus' Dream» (варіації Т. Томкінса та анонімного автора), «Daphne» (варіації Дж. Фарнебі).

Більшість названих балад з'явилась у другій половині XVI ст. Вже наприкінці XVI – на початку XVII ст. на континенті вони асоціювались із тогочасною англійською музичною практикою. Видатний нідерландський композитор Я. П. Свелінк написав варіації на мелодію «Фортуни», підкресливши у назві, що це саме «Англійська Фортуна» («Vonder Fortuna werdichgetrieben (*Engelse Fortuijn*)») [187, с. 78]. Крім того, елизаветинські балади «Фортуна» («Fortune»), «Чепурун» («Muscadin»), «Сон Барафостуса» («Barafostus' Dream»), «Дафна» («Daphne») разом зі старою англійською народною мелодією «Мал Сімс» («Mal Sims») були включені саме як англійські до збірки «Nederlandtshe Gedenck-Clanck» (1626), укладеної нідерландським композитором А. Валеріусом (Adrianus / Adriaen Valerius).

Старі народні пісні та новостворені балади займали важливе місце і у тогочасній англійській театральній музиці. Згідно свідочств, вони часто використовувались у музичному супроводі різноманітних лондонських театральних вистав кінця XVI – початку XVII ст. Відомо, що народні пісні «Волсінгам» («Walsingham»), «Відійди від мого вікна» («Go from my window») і

<sup>171</sup>Назва п'єси була перекладена О. Бурундуковською [19].

<sup>172</sup>Переклад назви твору наводиться за виданням вибраних творів із ФК під редакцією М. Копчевського.



балада «Ель (матінки) Воткін» («Watkins Ale») часто виконувались акторами під час вуличних вистав-жиг.

Є. Назайкінський підкреслює, що важливою є емпірична складова стилю у музиці. Музикознавець наголошує, що у дослідженні музичного стилю значну роль відіграє фактор звучання п'єси. Подібна позиція особливо актуалізується відносно музики XV – XVIII ст., адже у цей період запис нотного тексту був достатньо умовним. Тогочасні композитори передбачали, що виконавці вноситимуть зміни у текст п'єси під час гри, а отже запис та звучання твору відрізнялись між собою.

З огляду на це, при вивченні стилю англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. важливого значення набуває аналіз тогочасних нарративних джерел: трактатів, передмов до нотних видань тощо. У них даються приклади основних способів прикрашання творів, описуються особливі виконавські прийоми, застосовувані під час гри.

До сьогодні не зберіглось будь-яких англійських трактатів другої половини XVI – початку XVII ст., присвячених клавірній музиці та її виконанню. Тому важливими стають континентальні роботи. Зокрема, клавірні трактати тогочасних іспанських та італійських композиторів, в яких характеризується техніка димінування, пов'язана зі змінами фактури. Адже англійські вірджиналісти детально фіксували саме фактурні зміни у своїх творах.

Порівняльний аналіз фігурацій, виписаних у п'єсах вірджиналістів із прикладами димінуцій та фігурацій із трактатів та континентальних клавірних творів другої половини XVI – початку XVII ст. яскраво проявив англійську специфіку фігураційної фактури. Подібний аналіз дозволив також виокремити типи викладу, винайдені та використовувані лише у п'єсах англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст.

Цілісний аналіз ФК, проведений у даній роботі, дозволив виокремити типові риси англійської вірджинальної школи. Серед найважливіших: домінування варіаційних форм та засобів розвитку, використання фігураційної техніки, що виникла внаслідок розвитку практики димінування, превалюю-

вання недосконалих консонансів, гнучке місцеположення основної теми у фактурі твору.

С. Тишко зауважує, що коли виникає синтез таких стильових ознак, що пов'язані із традиційною внутрішньою музичною практикою (як фольклорною, так і професійною) і таких, що відносяться до зовнішніх музичних традицій, можемо говорити про виникнення національних ознак музичного стилю [72]. Подібний приклад формування національної специфіки спостерігаємо і у творах англійських вірджиналістів. Адже практика димінування, з якою пов'язана фігураційна фактура їх п'єс, є загальним музично-виразовим засобом епохи. Варіаційність у різних проявах, особлива панкоснонантність та мінливе розташування основної теми походять від традиційно англійських форм музикування XV ст.

Повторність та варіаційність були притаманні англійській вокальній музиці вже у XV ст. Зокрема, англійські керол зазвичай складалися з рефрену, який варіювався при повторях, та змінюваних куплетів. У XVI ст. повторна структура є характерною ознакою вокальних ейр (air, auge) Д. Доуланда, які складаються з декількох розділів з обов'язковими повтореннями. Подібні особливості проявлялись в англійській інструментальній музиці другої половини XVI – початку XVII ст.

Варіаційність широко представлена і у клавірній творчості тогочасних англійських композиторів. Значна частина п'єс ФК написана у варіаційних формах. У першу чергу мова йде про *варіації на народні та популярні мелодії*. Особливістю п'єс англійських вірджиналістів цього жанру є те, що перший розділ твору вже і становить першу варіацію. Відмітимо, що жанр варіацій на мелодії народних пісень властивий і англійському консортному репертуару другої половини XVI – початку XVII ст.

Переважає більшість *танців*, зокрема, павани, гальярди та альмани, складаються із двох–трьох розділів із обов'язковим виписаним варійованим повторенням кожного. Відмітимо, що така структура схожа на вокальні ейр Д. Доуланда. *Характеристичні мініатюри* мають різну кількість розділів,

втім обов'язковим, як і в танцях, є виписування варійованих повторів розділів форми.

У ФК міститься дев'ять граундів. Сім серед характеристичних мініатюр – «Полювання почалось» / «Hunt's up», «Час збирати горох» / «Pescod time», «Дзвони» / «The Bells» і «Граунд Треджіана» / «Tregian's ground» В. Бьорда, «Граунд» / «Groÿnde» Дж. Фарнебі, «Граунд» / «Ground» Т. Томкінса і «Граунд у дусі гальярди» / «A Galiard Ground» В. Інглота (William Ingot); а також два граунди серед танців – Alman in C та «Monsieur's Alman» В. Бьорда. Граунд – англійський різновид варіацій на повторювану мелодію, яка зазвичай проводиться у нижньому голосі. У граундах із ФК основна тема витримується у нижньому голосі лише у творах В. Бьорда. У граундах Дж. Фарнебі та Т. Томкінса основна мелодія, повторюючись, змінює своє розташування у фактурі протягом п'єси.

*Транскрипції інструментальних творів у ФК складаються з кількох розділів з виписаними повтореннями, адже в якості інструментальних першоджерел англійські композитори використовували консортні та лютневі танці, форма яких подібна до клавірних: декілька розділів з обов'язковим повтором кожного. Переважна більшість *транскрипцій вокальних творів з ФК належить П. Філіпсу. Першоджерелами для композитора були мадригали та арії О. Лассо, Л. Маренціо, А. Стріджіо, Дж. Каччіні, форма яких залежить здебільшого від поетичного тексту, покладеного в основу твору. Відомо, що П. Філіпс був композитором-емігрантом, тривалий час жив та навчався у Римі, тож італійські музичні традиції кінця XVI – початку XVII ст. були йому добре знайомі. Тогочасні італійські композитори в інструментальних версіях вокальних творів завжди зберігали кількість розділів форми першоджерела, хоча і могли переставляти розділи місцями. Натомість П. Філіпс у клавірних перекладеннях мадригалів «Bonjour mon soeur» і «Margot labourez» О. Лассо та арії «Amarilli» Дж. Каччіні змінює структуру моделі, виписуючи повторення окремих розділів. Таким чином, форма цих транскрипцій набуває рис варіаційної і стає подібною до форми перекладень інших англійських компо-**

зиторів. Виписування варійованих повторень окремих розділів додає п'єсам П. Філіпса англійського характеру. Композитор знаходився всередині іншої музичної традиції, тому будь-які прояви «англійськості» у його творчості є особливо цінними. Адже, співпадаючи із типовими рисами творів англійських авторів, які залишались в Англії, вони яскраво демонструють специфіку саме англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст.

Приклади варіаційних форм знаходимо і серед *творів на cantus firmus* у ФК. Так, у «Miserere» та «Salvator Mundi» Д. Булла основний наспів повторюється декілька разів від початку до кінця подібно до того, як основна тема повторюється у варіаціях на народні та популярні мелодії. Тоді як зазвичай в інструментальних п'єсах на *cantus firmus* англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. основний наспів проводиться один раз, без повторень [132; 153]. Зауважимо, що незалежно від кількості повторень основного наспіву, у вільних голосах фактури п'єс спостерігаються фактурні варіації.

Форма однієї з двох *фантазій* П. Філіпса, Фантазія in F, також має ознаки варіаційної, адже у ній один з розділів є варійованою версією попереднього.

В англійській вокальній музиці XV ст., окрім керол, важливе місце займав англійський дискант – специфічний англійський спосіб співу на хорал. Його типові ознаки – превалювання паралельних недосконалих консонансів та гнучке розташування основного наспіву у фактурі. Відмітимо, що починаючи з XV ст. на континенті англійську музику розпізнавали саме за цими рисами.

Дискантування, як спосіб співу на хорал, зберегло актуальність і в англійській музичній практиці XVI ст. Так, Т. Морлі у трактаті «Просте та доступне введення у практичну музику» (Thomas Morley, «A Plane and Easy Introduction to Practical Music», 1597) детально описав усі наявні на той час види дисканта, а також підкреслив, що місцеположення основного наспіву не було фіксованим. Подібну мінливість розташування основної теми спостері-

гаємо і у творах ФК. По різних голосах фактури рухаються мелодії пісень та балад у варіаціях на народні та популярні мелодії, хорали у творах на *cantus firmus*, сольмізаційні послідовності у сольмізаційних творах. Навіть серед граундів ФК знаходимо приклади мінливого розташування основної теми: п'єси Дж. Фарнебі та Т. Томкінса, в яких основна мелодія звучить по черзі у кожному з голосів фактури.

Творам англійських вірджиналістів властиве також превалювання недосконалих консонансів, ще одна характерна ознака дисканта. Так, у творах ФК типовим є звучання фігурацій з дублюванням у недосконалий консонанс – терцію, сексту, дециму. Крім того, англійські композитори часто використовували рух паралельними секстакордами.

У західноєвропейській музиці XVI – початку XVII ст. загального ужитку набули специфічні прикраси – димінуції. Димінування – характерна для Ренесансу імпровізаційна техніка прикрашання творів, пов'язана зі змінами у фактурі. Димінуція відноситься до типу «довгих прикрас» і представляє собою послідовність нот коротшими тривалостями, що виконується замість довгої ноти. Додавання димінуції не просто прикрашає мелодичну лінію, але й урізноманітнює фактуру п'єси.

У творчості англійських вірджиналістів техніка димінування набула нових якостей. Клавірні фігурації, які вони виписували в нотах, відповідають інструментальним (клавірним) димінуціям, наведеним в іспанських та італійських трактатах другої половини XVI ст.: Д. Ортіс «Трактат про глоси» (D. Ortiz «Trattado de glosas», 1553), Т. С. Марія «Мистецтво гри фантазії» (T. S. Maria «Arte de tañer fantasia», 1565), Дж. Дірута «Трансильванець» (G. Diruta «Il Transilvano», 1593) тощо.

Відмітимо, що у тогочасних континентальних трактатах переважають приклади димінуцій із поступеневим рухом. У творах англійських вірджиналістів знаходимо як поступеневі та гамоподібні мелодичні звороти, близькі до димінуцій з трактатів, так і різноманітні гармонічні фігурації: ламані інтервали, короткі та довгі арпеджіо, подвійні ноти та навіть рух паралельними

секстакордами. Композитори комбінували різні типи фігурацій між собою, завдяки чому утворювались примхливі мелодико-гармонічні фігурації та випрацьовувались такі типи викладу, які зустрічаються виключно в англійській тогочасній клавірній музиці.

Зроблений у роботі цілісний аналіз репертуару ФК розширив уявлення про індивідуальні риси композиторських стилів В. Бьорда, Дж. Фарнебі, Д. Булла та П. Філіпса. Для цього нотний матеріал ФК був розподілений на жанрові групи, кожна з яких розглядалась у творчості названих авторів.

Клавірним творам *В. Бьорда* властивий особливий різновид імітаційного письма з характерним «плетінням» голосів. Композитор надає перевагу мелодичним фігураціям поступеневого руху, часто з дублюванням у терцію, сексту, дециму. Відмітимо, що поступеневий рух є більш традиційним та звичним для імпровізаційної техніки димінування, з якої сформувались клавірні фігурації англійських вірджиналістів. В. Бьорд був учителем переважної більшості вірджиналістів і найбільш універсальним майстром серед них: писав у всіх жанрах, у кожному сформував засади, на які спирались інші композитори. Його клавірні твори були настільки популярними, що інші вірджиналісти писали свої версії його п'єс. У ФК містяться «Такі дикі ліси»/«Woods so wild» О. Гіббонса та «Волсінгам»/«Walsingham» Д. Булла. Їх порівняння з відповідними варіаціями В. Бьорда, які також є у ФК, не залишає сумнівів: молодші колеги у такий спосіб віддавали пошану майстру.

На відміну від В. Бьорда, Д. Булл та Дж. Фарнебі експериментували з фігураціями, створюючи більш індивідуалізовані клавірні формули.

*Дж. Фарнебі* у фактурі своїх творів поєднує мелодичні (поступеневий рух), ритмічні (повторення у певному ритмі однієї ноти) та гармонічні (розкладені інтервали, акорди, короткі арпеджіо) формули. В результаті виникають примхливі мелодико-гармонічні фігурації, в яких складно (а іноді неможливо) виокремити паттерн (позицію). Дж. Фарнебі писав лише світські клавірні твори, у ФК містяться його варіації на популярні мелодії, танці, фантазії та характеристичні мініатюри, один граунд, але немає жодної сольмізаційної

п'єси або твору на *cantus firmus*. Такі жанрові уподобання композитора відповідають загальним тенденціям англійського тогочасного клавірного репертуару – переважання світських жанрів – про що йшлося вище.

*Д. Булл* широко використовує гамоподібні пасажі різного діапазону та довжини, повторення однієї ноти, ламані інтервали, короткі та довгі арпеджіо, розкладені акорди тощо. Характерною рисою буллівських фігурацій є їх «паттерновість», тобто наявність певної клавірної формули, на якій побудовано фігураційну лінію. П. Дірксен (*Pieter Dirksen*), дослідник творчості Я. П. Свелінка, відмічає, що світські клавірні твори нідерландського композитора зазнали великого впливу англійських вірджиналістів, і особливо «блискучого клавірного стилю Джона Булла» [187, с. 12]. Саме Д. Булл розробив суто клавірні типи фактури, що знайшли подальший розвиток у фортепіанній музиці XVIII ст. (твори К. Черні, М. Клементі, Й.-Н. Гуммеля, М. Мошковського та ін.). Вивчення подібного впливу та його проявів може стати темою окремого дослідження.

*П. Філіпс*, подібно до В. Бьорда, використовує в клавірних п'єсах здебільшого традиційні мелодичні фігурації та поступеневий рух. Близькість фігураційних манер П. Філіпса та В. Бьорда видається не випадковою. П. Філіпс вчився та працював на континенті. Відомо, що у всіх здійснених там виданнях його творів він називав себе англійцем. Можливо, для того, аби зберегти та підкреслити англійський характер власних клавірних п'єс, він скоріше наслідував традиційну манеру фігурування В. Бьорда, ніж більш експериментальні засоби Д. Булла та Дж. Фарнебі.

Серед творів ФК п'єси П. Філіпса відрізняються особливою панконсонантністю – превалюванням недосконалих консонансів (паралельних терцій, секст, децим, сектакордів). Ймовірно, дещо показово використовуючи типові англійські ознаки у своїх клавірних творах, П. Філіпс намагався підкреслити свою приналежність саме до англійських вірджиналістів.

Особливий стиль клавірної музики англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. сформувався завдяки поєднанню традицій-

них, звичних для них засобів музичної виразності із загальними музично-виразовими засобами епохи. Особливості побудови форми та голосоведіння, специфічну панконсонантність звучання, притаманні англійському дисканту та англійським керол XV ст., вони перенесли у свої клавірні твори, поєднавши їх у фактурі із загальноєвропейською імпровізаційною технікою димінування. Результатом стало виникнення потужної і самобутньої школи англійських вірджиналістів, творчість яких не втрачає актуальності і до сьогодні.

Фітцвільямова вірджинальна книга є справжнім пам'ятником епохи та епосі Єлизавети I. У збірці повною мірою проявляється жанрова та стильова різноманітність англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Клавірний спадок єлизаветинської епохи спочатку був детально занотований англійськими композиторами, а потім збережений для нас Ф. Треджіаном-молодшим (Francis Tregian the Younger, 1574–1618), справжнім фанатом англійської клавірної музики єлизаветинської епохи.

Н. Арнонкур зауважує: «Запис з'являється переважно тоді, коли живій тогочасній традиції починає загрожувати небуття, або коли який-небудь поціновувач традиції, яка виходить з обігу, прагне уповільнити її зникнення зі сцени історії» [1, с. 25]. Це спостереження влучно відбиває історію творів англійських композиторів, збережених у ФК. Адже зі смертю Єлизавети I «золота епоха» англійської клавірної музики, з якою пов'язана творчість В. Бьорда, Д. Булла, Дж. Фарнебі, П. Філіпса та інших англійських композиторів другої половини XVI – початку XVII ст. завершилась. І тільки завдяки відданості Ф. Треджіана-молодшого тогочасному англійському музичному мистецтву сьогодні маємо змогу насолоджуватись неповторною красою та особливою чарівністю п'єс англійських вірджиналістів із репертуару Фітцвільямової вірджинальної книги.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Сумы : б/тип., 2005. 204 с.
2. Артемьев Э., Богданов Ю. Мартынов В. Метаморфозы : Электронные интерпретации классических и современных музыкальных произведений. [Электронный ресурс] : Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия», 1980. 1 вініловий диск.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. 381 с.
4. Басовская Н. А. Все так: Елизавета I – английская дева нации : историческая авторская радиопередача А. Венедиктова и Н. Басовской. URL : <http://www.echo.msk.ru/programs/vsetak/53214/#element-text> (дата звернення 15.11.2011).
5. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI – XVII веков // Из истории зарубежной музыки : сб. статей. Вып. 4. Москва : Музыка, 1980. С. 6–27.
6. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета : сб. статей. Вып. 4. Москва : Музыка, 1982. С. 8–35.
7. Бартон Э. Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира : Живая история : Повседневная жизнь человечества / пер. с англ. С. С. Смольняковой. Москва : Молодая гвардия, 2005. 243 [13] с. : ил.
8. Бедуш Е. Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 21 с.
9. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / общ. ред., вступл., комм., послеслов. Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1978 г. 320 с.

10. Брянцева В. Барокко // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1 А – Гонг. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973. Стб. 330–332.
11. Брянцева В. Возрождение // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1 А – Гонг. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973. Стб. 822–827.
12. Бурундуковская Е. В. Органное творчество венецианских композиторов второй половины XVI – начала XVII века // Старинная музыка. ООО Литературное агентство «ПРЕСТ», 2008. № 4 (42). С. 12–20.
13. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века) : монография / Казан. гос. консерватория. Казань, 2007. 284 с., 4 с. ил.
14. Бурундуковская Е. В. Фитцуильямова вёрджинельная книга как компендиум клавирной музыки Елизаветинской эпохи в Англии // Музыка. Искусство, наука, практика. Казан. гос. консерватория, 2015. №4 (2015). С. 35–40.
15. Бурундуковская Е. В. Некоторые соображения по поводу клавирных вариаций на песню «Марс ли это» («Est-ce mars») Дж. Фарнеби и Я. П. Свелинка // Музыкальная академия. Композитор, 2015. №3 (2015). С. 180–184.
16. Бурундуковская Е. В. Знаки орнаментики в Фитцуильямовой вёрджинельной книге. Некоторые соображения по поводу толкования // Музыкальная академия. Композитор, 2015. №4 (2015). С. 171–174.
17. Бурундуковская Е. В. Некоторые черты клавирного стиля У. Бёрда и Дж. Булла (на примере сравнительного анализа вариаций на тему баллады "Уолсингем") // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. №4 (2016). Казань : КГИК, 2016. С. 104–108.
18. Бурундуковская Е. В. Клавирное творчество Джайлса Фарнеби. Некоторые черты вариационных форм // Музыкальная академия. Композитор, 2016. №3 (2016). С. 122–127.

19. Бурундуковская Е. В. Английские верджинелисты "второго ряда" в "Фитцуильямовой верджинельной книге" // Музыкальная академия. Композитор, 2016. № 4 (2016). С. 117–120.
20. Вейс Г. Всеобщая история мировой культуры. Москва : Эксмо, 2007. 960 с.
21. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва : В. Шевчук, 2009. 344 с.
22. Воронина Т. Искусство Англии эпохи Возрождения. Москва : НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1990. 58 с., ил.
23. Герцман Е. Фигурация // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. Стб. 803.
24. Голдобин Д. Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко : монография. Екатеринбург, УрФУ, 2011. 639 с.
25. Голдобин Д. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 30 с.
26. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
27. Гриффитс Ральф А. Становление династии Тюдоров / пер. с англ. Н. А. Константиновой. Ростов на Дону : Феникс, 1997. 318 с.
28. Друскин М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVII в. в. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. С. 190–240.
29. Дубравская Т. Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. Москва, 1978. С. 107–126.

30. Дэниел К. Англия: история страны / пер. с англ. Т. Мининой. Москва : ЭКСМО ; Санкт-Петербург : Мидгард, 2007. 479 с., ил.
31. Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. Москва : Музыка, 1982. 252 с.
32. Захарова О. Фигура // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. Стб. 800–803.
33. Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов : ноты / ред. Н. И. Голубовской. Москва : Музгиз, 1954. 45 с.
34. Искусство Западной Европы: Англия, Франция : иллюстрированная энциклопедическая библиотека / под ред. В. Бутромеева. Москва : Современник, 1996. 300 с., ил.
35. История полифонии : в 7-ми вып. Вып. 1 : Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X – XIV века. Москва : Музыка, 1988. 454 с., нот.
36. История полифонии : в 7-ми вып. Вып. 2-а : Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения XV век. Москва : Музыка, 1989. 413 с., нот.
37. История полифонии : в 7-ми вып. Вып. 2-б : Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения XVI век. Москва : Музыка, 1996. 413 с., нот.
38. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с, ил.
39. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. 224 с.
40. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III : Поэтика и стилистика. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. 376 с.
41. Клаут Х. История Лондона / пер. с фр. Е. Д. Мурашкинцевой. Ред. Н. Я. Марголина. Москва : Весь мир, 2002. 158 с., ил.

42. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 392 с.
43. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. Москва : Советский композитор, 1986. 216 с., ил.
44. Коган Г. Транскрипция // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. Стб. 590.
45. Конен В. Очерки по истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1997. 640 с.
46. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы / сост., пер. К. Х. Аджемов. Москва : Музыка, 1965. 364 с.
47. Кофанова Е. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку». Вопросы теории и практики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000. 29 с.
48. Кофанова Е. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку». Вопросы теории и практики : дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Т. 2 / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000. 328 с.
49. Крайнова Е. Загадки английских In Nomine // Старинная музыка. ООО Литературное агентство «ПРЕСТ», 2004. №№3–4 (25–26). С. 21–25.
50. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 151 с.
51. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни Средневековой Европы. Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского : изд. дом «Композитор», 2007. 208 с.
52. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
53. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с., нот.

54. Майкапар А. Е. Музыкант елизаветинской Англии: статус, амбиции, контакты // Культура Возрождения и общество. Москва : Наука, 1986. С. 219–331.
55. Майкапар А. Елизавета I и её музыканты // Искусство. Издательский дом «Первое сентября», 2009. №14 (2009). С. 17–18.
56. Майкапар А. Ганс Гольбейн. Послы и их послания // Искусство. Издательский дом «Первое сентября», 2012. №9 (2012) С. 52–55.
57. Михайлов Л., Суриц Е. Английский театр // Театральная энциклопедия : в 5 т. / ред. С. С. Мокульский, П. А. Марков. Т. 1. А–Глобус / гл. ред. С. С. Мокульский. Москва : Советская энциклопедия, 1961. С. 183–195.
58. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
59. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения : памятники мировой музейно-эстетической мысли / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с., 15 л. ил : нот. ил.
60. Мюллер В. К. Англо-русский словарь : 53 000 слов. Издание 23-е, стереотипное. Москва : Русский язык, 1992. 844 с.
61. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с., ноты.
62. Обработка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3. Корто – Октоль. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1976. Стб. 1070–1071.
63. Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородные искусство танца и практиковаться в нем, написанный Туано Арбо, жителем Лангро / пер. и публ. П. Райгородского // Музыкальная академия. Композитор, 1999. №1. С.
64. Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородные искусство танца и прак-

тиковаться в нем, написанный Туано Арбо, жителем Лангро / пер. и публ. П. Райгородского // Музыкальная академия. Композитор, 1999. №2. С.

65. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 328 с.

66. Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с., нот., ил.

67. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

68. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с., нот., схем.

69. Смирнова Т. Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. конс. (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2009. 387 с.

70. Современники Шекспира : электронное научное издание // Информационно-исследовательская база данных. URL: <http://around-shake.ru/personae/letter193.html> (доступ 24.11.2019).

71. Соколов А. Теория стиля. Москва : Искусство, 1968. 224 с.

72. Тишко С. Проблема національного стилю в російській опері. Глінка, Мусоргський, Римський-Корсаков. Київ : Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1993. 117 с.

73. Титенко Д. Еволюція клавішних музичних інструментів наприкінці XVII – XVIII ст. // Традиційне музикування українців у європейському просторі : мат-ли III міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 11 – 12 жовтня 2007 р. Київ : ДАККіМ, 2008. С. 132–140.

74. Титаренко Л. Пьесы In Nomine в английской клавирной музыке XVI века: особенности организации фактуры // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 108 : Механізми

новацій у музичній творчості / упорядник В. Г. Москаленко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 139–154.

75. Титаренко Л. Жанры английской клавирной музыки XVI – начала XVII века в Фиццуильямовой верджинальной книге // Музичне мистецтво : збірник наукових статей. Вип. 13. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2013. С. 19–29.

76. Титаренко Л. Клавирное творчество Питера Филиппа: к вопросу об английском национальном стиле рубежа XVI – XVII веков // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 109: Старовинна музика – сучасний погляд, книга 6 / наук. ред. та упоряд. О. Ю. Шевчук. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 148–162.

77. Титаренко Л. Репертуар Фиццуильямовой верджинальной книги в контексте музыкальной жизни елизаветинского Лондона // ГЭНЖ : Музыковедение и культурология. Рецензируемый электронный научный журнал. Тбилисская государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 2014. №1 (10), 2014. С. 22–37.

78. Титаренко Л. Фиццуильямова верджинальная книга в музыковедческих исследованиях XX – XXI столетий // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 65–76.

79. Фиццуильямова верджинельная книга. Избранные пьесы [ноты] / ред. Н. А. Копчевский. Москва : Музыка, 1988. 255 с.

80. Фоменко Н. «Stylus phantasticus» на примере токкат Матиаса Ве-кмана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 102 : Старовинна музика – сучасний погляд, кн. 5. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 225–243.

81. Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения [ноты] / сост., ред и предисл. Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1983. С. 4–13.

82. Фролкин В. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогические воз-зрения // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от



Возрождения до романтизма) : сб. науч. трудов ГМПИ им. Гнесиных (межвузовский) / сост. Р. К. Ширинян. Вып. 40. Москва : ГМПИ, 1978. С. 118–141.

83. Фролкин В. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (по трактату Томаса де Санта Мариа «Искусство игры фантазии», 1565) // Музыкальное исполнительство : сб. статей. Вып. 11. Москва : Музыка, 1983. С. 219–242.

84. Холопов Ю. Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент : Изд-во лит-ры и искусства им. Г. Гуляма, 1982. С. 16–31.

85. Холопов Ю. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция : материалы научно-практической конференции / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. Москва : Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1999. С. 39–84.

86. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. Композитор, 1995. № 3. С. 165–168.

87. Холопова В. Фактура : очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с., нот.

88. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.

89. Холопова В. Формы музыкальных произведений : уч. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.

90. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту : у 2 т. Т. 2. Доба Відродження. Київ : Музична Україна, 1979. 412 с.

91. Хохлов Ю. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4. Окунев–Симович. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. Стб. 443–449.

92. Чарная Н. Из истории английской вёрджинельной музыки // Из истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4. С. 81–118.

93. Черная М. Фигурационное письмо в западно-европейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века) : дис. ... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2005, 1339 с.

94. Черная М. Фигурационное письмо в западно-европейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века) : автореф. дис. ... докт. искусствоведения.: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 38 с.

95. Шабалтина С. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Киев : Український пріорітет, 2013. 160 с.

96. Шадріна-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 214 с.

97. Шадріна-Личак О. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 41 : Старовинна музика : сучасний погляд. кн. 2. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 5–61.

98. Шестаков В. Английский акцент: английское искусство и национальный характер. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2000. 186 [1] с., ил.

99. Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва : Музыка, 1979. 311 с.

100. Ямпольский И. Аранжировка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 1. А – Гонг. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973. Стб. 193.

101. Albright D. G. Pavans and galliards in the Fitzwilliam virginal book : submitted to the faculty of The West Virginia university in partial fulfillment of the

requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / West Virginia university. West Virginia, 1973, 226 p.

102. Ayrton P. A Practical guide to improvising a Chaconne or Passacaglia  
URL: <https://patrickayrton.net/pa2017/improvisations/> (дата звернення 10.10.2017).

103. Ayrton P. A Practical guide to improvising an early Italian toccata.  
URL: <https://patrickayrton.net/pa2017/improvisations/> (дата звернення 10.10.2017).

104. Ayrton P. A basic Impro Kit. URL: <https://patrickayrton.net/pa2017/improvisations/> (дата звернення 10.10.2017).

105. Bach J. S. The Six English suites [ноти] / edited by. A. Dürr. Urtext. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2002. IX, 127 p.

106. Banfield S. England // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 6. Edmund – Fryklund. London, 1980. P. 170–196.

107. Beagle N. S. The Elizabethan Galliard: the dance as found in literature and in virginal compositions / Stanford university, Department of music. Stanford, 1985. 202 p.

108. Beder J. The Fitzwilliam virginal book Dances: the Fusion of Rhythm and Tonal structure in the Late Renaissance : submitted to the faculty of City University of New York in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / City University of New York. New York, 1982, 267 p.

109. Blankenburg W. Andreas Ostermaire // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 14. Osaka – Player piano. London, 1980. P. 8–9.

110. Bond A. A Guide to the Harpsichord. Paperback edition. Hong Kong : Amadeus Press, 2001. 269 p.

111. Brannon M. J. Comparison of the harmonic and metric rhythm of some early keyboard music, as found in the almans and corantos of the Fitzwilliam virginal collection : submitted to the faculty of Indiana University in partial ful-

fillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Indiana University. Indiana, 1942. 150 p.

112. Brett Ph. Thomas Morley // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 12. Meares – Mutis. London, 1980. P. 579–585.

113. Brown A. Galliard // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 7. Fuchs – Gyuzelev. London, 1980. P. 105–107.

114. Brown A. Pavan // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 14. Osaka – Player piano. London, 1980. P. 311–313.

115. Brown A. Toy // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 9. Tiomkin – Virdung. London, 1980. P. 104.

116. Byrd W. My Ladye Nevells booke of virginal music [ноти] / ed. by H. Andrews. New York : Dover Publications Inc., 1969. 304 p.

117. Caldwell J. John Blitheman // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 2. Back – Bolivia. London, 1980. P. 794.

118. Caldwell J. Ricercare // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 15. Playford – Riedt. London, 1980. P. 835–838.

119. Caldwell J. Voluntary // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 20. Virelay – Zywny. London, 1980. P. 76–77.

120. Caldwell J. Sources of keyboard music to 1660 // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 17. Schütz – Spinto. London, 1980. P. 717.

121. Cerasi C. Thomas Tomkins. Barafostus dreame [Электронный ресурс] : Metronome Recordings Ltd, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-R).

122. Chappell W. Popular music of the Olden Time : in two volumes. Vol. 1. London : Cramer, Beale & Chappell, 1855. 384 p.
123. Chappell W. Popular music of the Olden Time : in two volumes. Vol. 2. London : Cramer, Beale & Chappell, 1855. 454 p.
124. Diruta G. Il Transilvano. 1593, 1609. Reprint. Buren, 1983. The Transylvanian (Il Transilvano). 2 vols. / ed. by M. C. Bradshaw and E. J. Soehnlén. Henryville, 1984. 80 p.
125. Dobbins F. Noël // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 13. Mūwashshah – Ory. London, 1980. P. 260–262.
126. Doe P. Thomas Tallis // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 18. Spiridon – Tin whistle. London, 1980. P. 541–548.
127. Donington R. Volta // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 20. Virelay – Zywny. London, 1980. P. 74–75.
128. Dowland J. Necessary observations belonging to the lute and lute-playing. URL: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP71875-PMLP144099-Robert\\_Dowland\\_-\\_A\\_Variete\\_of\\_Lute\\_Lessons.PDF](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP71875-PMLP144099-Robert_Dowland_-_A_Variete_of_Lute_Lessons.PDF) (дата звернення 25.10.2018).
129. Durt T., Marlow R. Francis Tregian // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 19. Tiomkin – Virdung. London, 1980. P. 480–481.
130. Durt T., Tilmouth M. Jigg // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 9. Iacobus – Kerman. London, 1980. P. 649–650.
131. Early English Books online. URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebogroup/> (дата звернення 24.11.2019).

132. Edwards W. In Nomine // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 9. Iacobus – Kerman. London, 1980. P. 230–233.
133. Egarr R. One Byrde in Hande [Электронный ресурс] : Linn Records, 2018. 1 электрон. опт. диск (CD-R).
134. Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення 1.10.2014).
135. Ferguson H. Repeats and Final bars in the Fitzwilliam virginal book // Music&Letters. Oxford University Press, 1962. Vol. 43, No. 4. P. 345–350.
136. Field Christopher D. S. Fantasia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 6. Edmund – Fryklund. London, 1980. P. 380–392.
137. Fitzwilliam Virginal book // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 6. Edmund – Fryklund. London, 1980. P. 593.
138. Fortuner N., Greer D., Dill Ch. Air (Ayre) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 1. A – Bacilly. London, 1980. P. 180–183.
139. Fuller D. Figuration // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 6. Edmund – Fryklund. London, 1980. P. 601–602.
140. Garden G., Donington R. Diminution // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 5. Courand – Edlund. London, 1980. P. 312–313.
141. Gerbino G., Silbiger A. Passamezzo // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 14. Osaka – Player piano. London, 1980. P. 271–272.
142. Greer D. Philip Rosseter // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 16. Riegel – Schusterfleck. London, 1980. P. 211–212.

143. Grimshaw J. Fuga in early Byrd // *Early music*. Oxford University Press, 2009. Vol. 37, no. 2. P. 251–265.
144. Grimshaw J. Sixteenth-century English fuga: sequential and peak-note subjects // *The Musical Times*. London : Musical Times publications Ltd., 2007. Vol. 148, no. 1900 (Autumn, 2007). P. 61–78.
145. Harper J., Le Huray P. Orlando Gibbons // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie*. Vol. 7. Fuchs – Gyuzelev. London, 1980. P. 353–357.
146. Hirabayashi A. Ornamentation in the harpsichord music of William Byrd : submitted in the partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts degree / *The Julliard School*. New York, 1997. 110 p.
147. Holman P., O’Dette P. John Dowland // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie*. Vol. 5. Courand – Edlund. London, 1980. P. 593–597.
148. Hudson R. Ground // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie*. Vol. 7. Fuchs – Gyuzelev. London, 1980. P. 748–750.
149. Jeans S., Neighbour O. John Bull // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie*. Vol. 3. Bollioud – Mermet-Castro. London, 1980 P. 438–445.
150. Johnston A. F. Tudor Drama, Theatre and Society // *A companion to Tudor Britain / ed. by R. Tittler and N. Swes*. Blackwell Publishing Ltd, 2004. P. 430–447.
151. Jones P. P. The Fitzwilliam virginal book. Historical background and performance practice issues : submitted to the faculty of The University of Utah in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Piano performance / *University of Utah, college of Fine arts*. Utah, 2009. 89 p.
152. Hartz D., Rader P. Branle // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie*. Vol. 3. Boullioud – Mermet-Castro. London, 1980. P. 201–204.

153. Keyboard music before 1700. Routledge studies in Musical genres / ed. by A. Silbiger. New York and London : Routledge, 2004. 405 p.
154. Keyboard music from Fitzwilliam Manuscripts / ed. by Ch. Hogwood and A. Brown. London : Stainer&Bell, 2017. 248 p. URL: <https://stainer.co.uk/shop/mb102/> (дата звернення 10.06.2018).
155. Kerman J. William Byrd. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 3. Boullioud – Mermet-Castro. London, 1980. P. 537–552.
156. Lefkowitz M. Masque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 11. Lindeman – Meantone. London, 1980. P. 756–769.
157. Little Meredith E. Courante // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 4. Castrucci – Courante. London, 1980. P. 875–878.
158. Little Meredith E. Gigue // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 7. Fuchs – Gyuzelev. London, 1980. P. 368–371.
159. Lockwood L. Renaissance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 15. Playford – Riedt. London, 1980. P. 736–741.
160. Lumsden D., Spink I., Holman P., Spring M. Robert Johnson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 9 Jacobs – Kerman. London, 1980. P. 680–681.
161. Marlow R. Giles Farnaby // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol.6. Edmund – Fryklynd. London, 1980. P. 403–404.
162. McGuire Ch. E. John Johnson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 9. Jacobs – Kerman. London, 1980. P. 678–679.



163. McLaughlin M. P. Compositional techniques in the Fitzwilliam virginal book. New York, 1983. 212 p.

164. Monroe J. F. Form in Elizabethan keyboard music as exhibited in the Fitzwilliam virginal book : submitted to the faculty of University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / University of North Carolina at Chapel Hill. North Carolina, 1952. 100 p.

165. Monson C. Elizabethan London // The Renaissance: from the 1470 to the end of the 16th century / ed. by Iain Fenlon. Basingstoke : Macmillan, 1989. P. 304–339p.

166. Moroney D. Thinking and pondering about Byrd // The Musical Times. London : Musical Times publications Ltd., 1987. Vol. 128, no. 1727 (Jan., 1987). P. 18–20.

167. Moroney D. William Byrd. The complete keyboard music [Електронний ресурс] : notes in English, notes en Français. London : Hyperion records limited, 1999, 2010. 7 електрон. опт. дисків (CD-R).

168. Musica Britannica. A national collection of music : Volumes. URL: <https://www.musicbritannica.org.uk/volumes.html> (дата звернення 15.10.2018).

169. Musica Britannica : Keyboard. London : Stainer&Bell. URL <https://stainer.co.uk/category/collected-editions/musica-britannica/mb-keyboard/> (дата звернення 25.10.2015).

170. Neighbour O. New Keyboard music by Byrd // The Musical Times. London : Musical Times publications Ltd., 1971. Vol 112, No.1541 (Jul., 1971). P. 657–659.

171. Oxford reference. URL: <https://www.oxfordreference.com/> (дата звернення 5.10.2014).

172. Palisca C. V. Baroque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 2. Back – Bolivia. London, 1980. P. 172–178.

173. Pascal R. Style // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 18. Spiridon – Tin whistle. London, 1980. P. 316–321.

174. Riddler B., Jambou L. Tiento // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 18. Spiridon – Tin whistle. London, 1980. P. 816–817.

175. Ripin Edwin M. Virginal // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 18. Spiridon – Tin whistle. London, 1980. P. 4–11.

176. Santa Maria T. *The Art of Playing Fantasia* / transl., transcription, commentary by A. C. Howell Jr. and W. E. Hutlberg. Pittsburgh, 1991. 284 p.

177. Schulenberg David. *Ornaments, Fingerings and authorship: Persistent Questions about English keyboard music circa 1600*. URL: [http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2012/12/Ornaments\\_fingerings\\_authorship\\_101112.pdf](http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2012/12/Ornaments_fingerings_authorship_101112.pdf) (дата звернення 05.04.2013).

178. Schwandt E. P. *The Ornamental clausula diminuta in the Fitzwilliam virginal book* : submitted to the faculty of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Stanford University. Stanford, 1967. 155 p.

179. Scott D. Elizabeth I // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol.6. Edmund – Fryklund. London, 1980. P. 131–132.

180. Scruton R. Programme music // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 15. Playford – Riedt. London, 1980. P. 283–287.

181. Smith D. J. *A Legend?: Francis Tregian the Younger as Music Copyist* // *The Musical Times*. London : Musical Times publications Ltd., 2002. Vol. 143, No. 1879. P. 7–16.

182. Spencer Robert. Marchant // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 11. Lindeman – Meantone. London, 1980. P. 657–658.

183. Steele J. Piter Philips // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 14. Osaka – Player piano. London, 1980. P. 654–657.

184. Stembridge C. Frescobaldi. Organ and Keyboard Works [ноти]. Urtext. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2009. LXXXIII p.

185. Stembridge C. Wandrouse Machine [Электронный ресурс] : London : Quilisma, 2010. 1 электрон. опт. диск (CD-R).

186. Stewart J. D. Metrical and Tonal Stability in the Dance Music of the Fitzwilliam virginal book : submitted to the faculty of Indiana University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Indiana University. Indiana, 1973. 145 p.

187. Sweelinck J. P. Complete Keyboard Works [ноти] : in 4 volumes / ed. by Pieter Dirksen, Harald Vogel. Vol. 4 : Variations on Songs and Dances / ed. by Pieter Dirksen. Wiesbaden-Leipzig-Paris : Breitkopf&Härtel, 2004. 104 p.

188. The Cambridge Companion to the Harpsichord / ed. by. M. Kroll (Boston University). Cambridge : Cambridge University press, 2019. 388 p.

189. The Fitzwilliam Virginal book [ноти] : in 2 volumes. An introduction and notes J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire. New York : Dover publications, inc., 1899. Vol. 1, XXVI p., 436 p.

190. The Fitzwilliam Virginal book [ноти] : in 2 volumes. An introduction and notes J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire. New York : Dover publications, inc., 1899. Vol. 2, IX p., 502 p.

191. The Fitzwilliam virginal book [ноти] : in 2 volumes / Corrected, edited and with a Preface by B. Winogron. Revised Dover edition. New York : Dover publications, inc., 1979. Vol II, X p., 502 p.

192. The Hilliard Ensemble. John Dowland. Ayres [Электронный ресурс] : EMI Records Ltd, 1989. 1 электрон. опт. диск (CD-R).

193. The Hilliard Ensemble. English and Italian Renaissance madrogals [Електронний ресурс] : EMI Records Ltd, 1992, 1988. 2 електрон. опт. диски (CD-R).
194. Twenty-four pieces from the Fitzwilliam virginal book / trans. and ed. by T. Dart. London : Stainer&Bell, 1964. URL: <https://stainer.co.uk/shop/k16/> (дата звернення: 20.10.2015).
195. Staier A. John come kiss me now. William Byrd, virginal music [Електронний ресурс] : Teldec Classics, 2001. 1 електрон. опт. диск (CD-R).
196. Trawczyńska A. Wirginaliści angielscy – początki muzyki klawiszowej : Praca dyplomowa / Akademia muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, wydział instrumentalny, zakład klawesynu, organów i akordeonu. Wrocław, 2003. 68 p.
197. Vicens C. Parthenia. By three famous Masters: William Byrd, John Bull & Orlando Gibbons [Електронний ресурс] : Carpe Diem Records, 2013. 1 електрон. опт. диск (CD-R).
198. Viljoen W. D. The ornamentation in the Fitzwilliam virginal book with an introductory study of contemporary practice : submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor Philosopae / University of Pretoria, Faculty of Arts. Pretoria, 1986. 342 p.
199. Woolf D. Senses of the Past in Tudor Britain // A companion to Tudor Britain / ed. by R. Tittler and N. Jones. Blackwell Publishing Ltd, 2004. P. 407–429.
200. Wuellner G. The Fitzwilliam virginal book – Textural procedures of the English virginalists // The Music Review. Music Teachers National Association, 1981. Vol. 32, No. 4. P. 326–348.

## ДОДАТКИ

Додаток 1  
Вільям Бьорд

**Приклад Бьорд 1.**

В. Бьорд, Ravana Ph. Tr., тт. 1-13 – канонічна імітація.

**Приклад Бьорд 2.** В. Бьорд, Galiardas Passamezzo, вар. 2, тт. 17-32 – імітаційна фактура.

**Приклад Бьорд 3.**

В. Бьорд, The Quadran Pavan, 1 вар., тт. 1-12.

1-3т триголосна октавна канонічна імітація, 5-6т. між тенором і сопрано проста октавна імітація, 6-8 тт. двоголосна октавна канонічна імітація (сопрано, бас).

**Приклад Бьорд 4.** В. Бьорд, Павана (II том, С. 389-391). Тт. 1-15 – імітаційна фактура.

**Приклад Бьорд 5.** В. Бьорд, Равана Ph. Тт., тт.33-45 – канонічні імітації.

**Приклад Бьорд 6.**  
В. Бьорд, Passamezzo Ravana,  
2 вар., тт.33-43 – канонічні  
імітації.



**Приклад Бьорд 7.** В. Бьорд, *Passamezzo Ravana*, 3 вар., тт. 63-76. Канонічна імітація у верхньому та середньому голосах, яка є ланкою секвенції.

**Приклад Бьорд 8.** В. Бьорд, *Galiard to the Quadran Ravan*, тт.49-60. Приклад імітацій у гальярді. У т.57 основним тематичний мотив потовщено у сексту.

**Приклад Бьорд 9.** В. Бьорд, *The Quadran Ravan*, 2 вар., тт. 49-63, прості та канонічні імітації; основний мотив з терцевим та секстовим дублюванням.

162 163 164 165 166 167

168 169 170 171 172 173

174 175 176

**Приклад Бьорд 10.** В. Бьорд, The Quadran Pavan, вар. 7 (тт. 162-176). Тт.164-167 - канонічні імітації.

65 66 67 68

69 70 71 72 73 74

75 76 77 78

79 80 81

**Приклад Бьорд 11.** В. Бьорд, Galiard to the Quadran Pavan, тт. 65-81, квінтові та октавні імітації. Тт.77-81- приклад типової для В. Бьорда мелодичної фігурації.



The image displays a musical score for a piano piece. It consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A 'Rep.' (Repeat) sign is present in the fourth system. There are two red squares: one in the bass staff of the third system and another in the bass staff of the seventh system, highlighting specific notes.

**Приклад Бьорд 12.** В. Бьорд, The Quadran Ravan, 3 вар. (т. 74, четверта доля)-т. 97 (кінець 4 вар.) – довга мелодична фігурація широкого діапазону (G-a<sup>2</sup>). У тт.87-89 у верхніх голосах квінтова канонічна імітація.

**Приклад Бьорд 13.** В. Бьорд, Passamezzo Pavana, 3 вар., тт. 78-93. мелодична фігурація (тт.78-81 і тт.82-85) проводиться імітаційно. У тт. 85- 93 виписана типова для В. Бьорда довга мелодична фігурація широкого діапазону (F-es<sup>2</sup>), яка ніби прошиває фактуру. Вона починається у верхньому голосі у т. 86, у т. 90 через тризвук G-dur на першій долі переходить у нижній голос.

**Приклад Бьорд 14.** В. Бьорд, Passamezzo Pavana, 5 вар., тт.126-157. Імітаційна фактура (тт.126-129 проста октавна імітація, тт.130-133 безкінечний канон першого розряду, тт.134-135 проста октавна імітація, тт.136-137 канонічна октавна імітація). тт. 147-156 – фігурація з дублюванням у сексту, паралельні сектакорди, паралельні терції.

6. 158 159 160 161 162 163 164 165

166 167 168 169 170 171

172 173 174 175 176 177

178 179 180

181 182 183

184 185 186

187 188 189 190

WILLIAM BYRD.

**Приклад Бьорд 15.** В. Бьорд, Passamezzo Pavana, 6 вар. Тт. 158-190. Тт. 158-167 – приклад імітацій. Тт. 170-188 – приклад довгої фігурації (на початку розкладені акорди, далі – мелодична фігурація) широкого діапазону ( $c^1$ - $a^2$ ).



4. 49 50 51 52  
53 54 55 (h) (h) (h) (h) 56  
57 58 59 60  
61 62 (h) 63 64

**Приклад Бьорд 16.** В. Бьорд, Galiardas Passamezzo, тт. 47-64. Довга мелодична фігурація ( $c^1-a^2$ ).

103 104 105 106

**Приклад Бьорд 17.** В. Бьорд, Galiardas Passamezzo, тт. 103-106.

Rep.

**Приклад Бьорд 18.** В. Бьорд, Павана (II том, С. 394-397). Тт. 48-56. Тт. 48-51 фігурація, побудована на повторюваному мотиві. Тт. 52-56 фігурація, побудована на виписаному орнаменті *groppetto*.

**Приклад Бьорд 19.** В. Бьорд, Monsieur's Alman, тт. 41-48. Дві 4-тактові мелодичні фігурації, у верхньому та у нижньому голосі. Мелодична фігур. у тт.41-44 має діапазон децими ( $d^1-f^2$ ); фігур. у тт. 45-48 має більший діапазон,  $G-d^2$ . У т.48 фігурація переходить з нижнього голосу у верхній через тризвук G-dur.

**Приклад Бьорд 20.** В. Бьорд, Variatio, тт. 91-96. Мелодична фігурація широкого діапазону ( $c-g^2$ ), що переходить з одного голосу в інший через тризвук D-dur (перша доля т. 94), і ніби «прошиває» фактуру.

**Приклад Бьорд 21.** В. Бьорд, Variatio, тт. 113-128. Довгі мелодичні фігурації; діапазон фігурації тт. 113-119 G-f<sup>1</sup>, тт. 119-128 – cis<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>.

**Приклад Бьорд-22.** В. Бьорд, «Пісня дівчини» / «The Maidens Song», 1 пров. (тт.1-7), мелодія у верхньому голосі у малій октаві.



**Приклад Бьорд-23.** В. Бьорд, «Пісня дівчини» / «The Maidens Song», 3 пров. (тт.33-39), мелодія у верхньому голосі у першій октаві.

**Приклад Бьорд-24.** В. Бьорд, «Такі дикі ліси» / «The woods so wild», тема у верхньому голосі у 1 вар. – у першій октаві, у 2 вар. – у другій октаві.

**Приклад Бьорд-25.** В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», 1 вар., основна мелодія у верхньому голосі.



**Приклад Бьорд-26.** В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», 14 вар., основна мелодія у нижньому голосі.

**Приклад Бьорд-27.** В. Бьорд, «Раунд Селлінджера» / «Sellinger's Round», вар.1, основна мелодія у верхньому голосі.



The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. Red lines are drawn across the staves, highlighting specific melodic and harmonic lines. The first system starts with a measure number '5' in the upper left corner. The notation includes various chords, arpeggios, and rhythmic patterns typical of a piano accompaniment for a vocal piece.

**Приклад Бьорд-28.** В. Бьорд, «Раунд Селлінджера» / «Selling's Round», вар.5, основна мелодія у середньому голосі.

This block shows the first six measures of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. Measures are numbered 1 through 6 above the staff. The notation features a mix of chords and melodic lines.

This block shows the seventh and eighth measures of the musical score. The notation continues from the previous block, showing the continuation of the melodic and harmonic themes.

**Приклад-Бьорд 29.** В. Бьорд, «Callino Casturame», 1 вар. (показ теми), фігурацій немає.

This block shows measures 25 through 28 of a musical score. The notation is in treble and bass clefs. Measures are numbered 25, 26, 27, and 28 above the staff. The music features a prominent melodic line in the upper voice and simpler accompaniment in the lower voices.

**Приклад Бьорд-30.** В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», 4 вар. (тт.25-28), тема у верхньому голосі, в інших голосах – прості імітації.

**Приклад Бьорд-31.** В. Бьорд, «Волсінгам» / «Walsingham», 5 вар. (тт.33-40). Приклад підголоскової поліфонії, тема варіацій виписана у верхньому голосі.

**Приклад Бьорд-32.** В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», 2 вар., тт.9-16, прості та канонічні імітації.

**Приклад Бьорд-33.** В. Бьорд «Все зелене у саду» / «All in a garden green», 3 вар. тт.25-29, прості та канонічні імітації.

**Приклад Бьорд-34.** В. Бьорд, «О, моя панно» / «O, Mistris mine», 3 вар. тт.35-38, гамоподібна фігурація.

**Приклад Бьорд-35.** В. Бьорд, «Волсінгам» / «Walsingham», 12 вар., типова для В. Бьорда мелодична фігурація.

**Приклад Бьорд-36.** В. Бьорд «О, моя панно» / «O, mistress mine», 2 вар. тт.15-18, гармонічна фігурація (розкладені інтервали) у пунктирному ритмі.

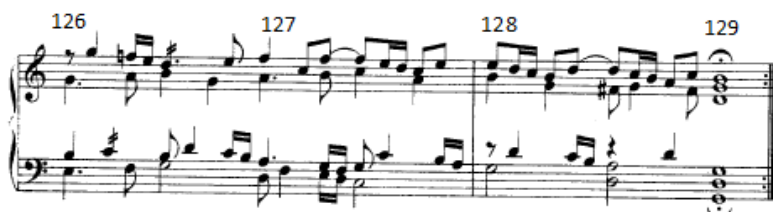
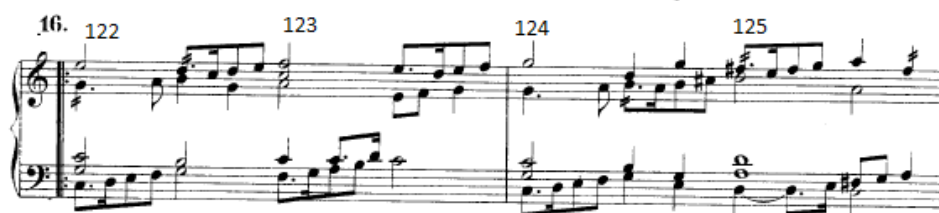
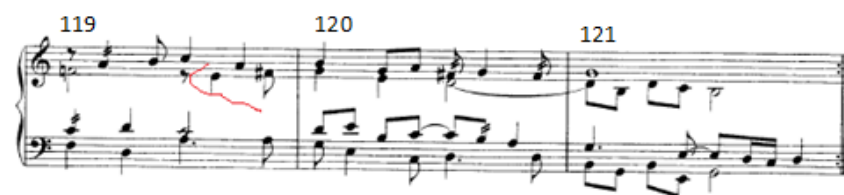
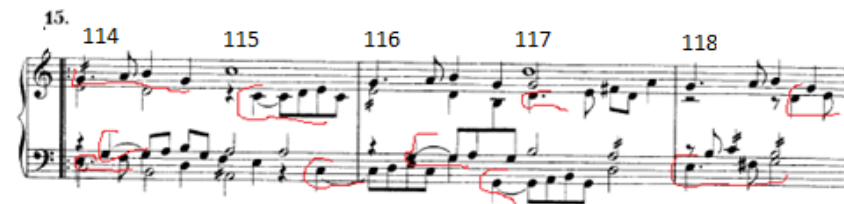
**Приклад Бьорд-37.** В. Бьорд, «Ровленд» / «Rowland», 3 вар. тт.49-56, мелодико-гармонічна фігурація.

**Приклад Бьорд-38.** В. Бьорд, «Фортуна» / «Fortune», 4 вар., тт.73-88. Діапазон фігурації (тт.76-88)  $G-a^2$ . У тт.81, 82, 83 фігурація через тризвук  $B-dur$  переходить із одного голосу в інший. У тт.84-85 короткі імітації.

**Приклад Бьорд-39.** В. Бьорд, «Джон, прийти мене поцілувати» / «John, come kiss me now», вар.8, тт.57-64, подвійні інтервали (тт.57-60), мелодична фігурація (тт.61-64).



**Приклад Бьорд-40.** В. Бьорд, «Раунд Селлінджера» / «Sellinger's Round», 6 вар. тт.101-104, паралельні терції.



**Приклад Бьорд-41.** В. Бьорд, «Джон, прийди мене поцілувати» / «John, come kiss me now», 15 вар., 16 вар. тт.114-129, імітаційна фактура.



**Приклад Бьорд-42.** В. Бьорд, «Марш графа Оксфордського» / «The Earle of Oxford Marche», тт.57-65, мелодико-гармонічні фігурації.



**Приклад Бьорд-43.** В. Бьорд, «Марш графа Оксфордського» / «The Earle of Oxford Marche», тт.76-83, гамоподібні фігурації, тт.80-82 – В. Бьорд використовує розкладені висхідні квартали, виписані трелі, які нагадують гру труб.

**Приклад Бьорд-44.** В. Бьорд, «Дзвони», 3 розд., тт.55-66. У нижньому голосі – тема граунда (великий дзвін), у верхніх голосах – прості імітації (зображується передзвін менших дзвонів).

**Приклад Бьорд-45.** В. Бьорд, «Дзвони», 7 розд., тт.98-105. Прості октавні імітації зображають передзвін дзвонів.

The image displays a page of musical notation for the piece 'The Bells' by Edvard Grieg, specifically measures 106 through 124. The score is written for piano and is in 3/4 time. It consists of eight systems, each with a treble and bass clef staff. The music is characterized by intricate melodic lines and complex harmonic structures, including frequent triplets and sixteenth-note passages. The key signature has one flat (B-flat). The measures are numbered at the beginning of each system: 106-108, 109-111, 112-113, 114-115, 116-117, 118-119, 120-121, and 122-124. Red boxes highlight specific notes in measures 122 and 123, likely indicating areas of interest or technical difficulty.

**Приклад Бьорд-46.** В. Бьорд, «Дзвони», 8 розд., тт.106-124. Мелодико-гармонічні фігурації, розкладені тризвуки, наприкінці залучається практично весь діапазон клавіатури вірджинала (C-g<sup>2</sup>).

3. 33 34 35 36 37 38

39 40 41 42 43

**Приклад Бьорд-47.** В. Бьорд, «Полювання почалось» / «Hunt's up», 3 розд., тт.33-43, канонічні імітації.

10. 145 146 147 148 149 150

**Приклад Бьорд-48.** В. Бьорд, «Полювання почалось» / «Hunt's up», 10 розд. тт.145-150 (у «Збираймо горох» / «Pescodd Time» це 6-й розд.), канонічні імітації.

6. 81 82 83 84

85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

**Приклад Бьорд-49.** В. Бьорд, «Hunt's up», 6 розд., тт.81-96, мелодичні фігурації з дублюванням у дециму та у сексту.



**Приклад Бьорд-50.** В. Бьорд, «Граунд Треджіана» / «Tregian's Ground», 1 розд. тт.1-12, прості імітації.

**Приклад Бьорд-51.** В. Бьорд, «Граунд Треджіана» / «Tregian's Ground», 7 розд. тт.97-102, канонічні імітації.

**Приклад Бьорд-52.** «Граунд Треджіана» / «Tregian's Ground», 6 розд., тт.81-96, типові для В. Бьорда мелодичні фігурації у верхньому та нижньому голосах.

**Приклад Бьорд-53.** В. Бьорд, «Граунд Треджіана» / «Tregian's Ground», 10 розд. і початок 11 розд., тт.145-162, типові для В. Бьорда мелодичні фігурації з дублюванням у дециму, терцію.

**Приклад Бьорд-54.** В. Бьорд, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», тт.111-130, 7 пров., прості та канонічні імітації.

192 193

194 195 196 197 198 199

200 201 202 203 204 205

**Приклад Бьорд-55.** В. Бьорд «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», тт.192-205, 12 пров., мелодичні гамоподібні фігурації.

247 248 249 250

251 252 253 254

255 256 257 258

259 260 261 262

**Приклад Бьорд-56.** В. Бьорд «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», тт.247-262, 16 пров., типова для В. Бьорда мелодична фігурація.



**Приклад Бьорд-57.** В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», тт. 22-30, 3 пров., основна тема у верхньому голосі, записана в іншому ритмі, ніж на початку. У вільних голосах – кварто-квintові імітації.

**Приклад Бьорд-58.** В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», тт.43-51, 5 пров., мелодико-гармонічні фігурації.

**Приклад Бьорд-59.** В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», тт.60-71, 7 пров., мелодична фігурація у нижньому голосі, у верхніх – канонічні імітації.

**Приклад Бьорд-60.** В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», тт. 78-88. У тт. 79-83 тема звучить у нижньому голосі, у вільних голосах – двоголосна стретта. У тт. 83-85 музичний матеріал голосів побудований на інтонаціях теми в оберненому вигляді.

**Приклад Бьорд-61.** В. Бьорд, «Ut, Mi, Re», тт. 117-137. Тт. 117-126 – тема у верхньому голосі проводиться повністю (у висхідному та нисхідному русі). У нижньому голосі зву-

чить мелодична фігурація. Тт. 127-137 – тема у середньому голосі також проводиться повністю, мелодична фігурація переходить у верхній голос.

**Приклад Бьорд-62.** В. Бьорд, «Фантазія СШ» in C, тт.1-16, прості кварто-квінтові імітації.

**Приклад Бьорд-63.** В. Бьорд, «Фантазія СШ» in C, тт.46-65, прості імітації, тема інтонаційно споріднена з початковою темою фантазії (див. попередній приклад Бьорд-62).

63 T 64 65

66 67 T 68 69 70 71 T 72 73

74 75 76 77 78

**Приклад Бьорд-64.** В. Бьорд, «Фантазія VIII» in G, тт. 64-78, канонічні імітації, у вільних голосах – неточні повторення фрагменту теми розділу.

WILLIAM BYRD.

**Приклад Бьорд-65.** В. Бьорд, «Фантазія CCLXI» in G, тт. 260-282, заключний розділ фантазії, приклад мелодичної гамоподібної фігурації.

WILLIAM BYRD.

**Приклад Бьорд-66.** В. Бьорд, «Фантазія ІІ» in a, тт. 180-201. Заклучний розділ фантазіі, приклад мелодичних фігурацій.



**Приклад Бьорд-67.** В. Бьорд, «Фантазія СШ» in C, тт.24-45, приклад акордової фактури.

**Приклад Бьорд-68.** В. Бьорд, «Фантазія CCLXI» in G, тт.228-234, ритм гальярди.

## Джон Булл

Musical score for 'The Quadran Ravan', measures 129-137. The score is written for piano in two staves. Measures 129-133 are on the first system, and measures 134-137 are on the second system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Measure 132 includes a first ending bracket.

*Приклад Булл-1.* The Quadran Ravan, тт.129-137. Розкладені акорди, паттернові фігурації.

Musical score for 'Variation of the Quadran Ravan, 3 var.', measures 61-76. The score is written for piano in two staves. Measures 61-69 are on the first system, measures 70-75 are on the second system, and measure 76 is on the third system. The music is characterized by a wide-range, scale-like figure in the right hand, often spanning an octave or more. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. Measure 72 includes a first ending bracket.

*Приклад Булл-2.* Variation of the Quadran Ravan, 3 вар., тт.61-76. Довга гамоподібна фігурація широкого діапазону.

**Приклад Бул-3.** The Quadran Ravan, тт.146-153. Щільна фактура: імітації, розкладені інтервали, паралельні терції, децими.

**Приклад Бул-4.** Variation of the Quadran Ravan, тт.105-113, позиційна (паттерна) фактура.

**Приклад Булл-5.** Galiard to the Quadran Pavan, тт.49-64. Подвійні терції, сексти.

**Приклад Булл-6.** Galiarda CLXXXV, тт.21-29, фігурація, у якій ступеневий рух комбінується із розкладеними інтервалами, акордами, репетиціями.



*Приклад Булл-7. Galiarda CLXXXVI, тт.49-58, розкладені акорди (ліва рука).*

*Приклад Булл-8. Variatio Eiusdem, тт.25-30, позиційна фігурація, побудована на коротких гамоподібних послідовностях і на grotpetto.*

**Приклад Булл-9.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 7 вар., тт.49-56. Розкладені акорди, виписані короткі і довгі трелі.

**Приклад Булл-10.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», вар.8, мелодична фігурація, що складається з репетицій.

10.

**Приклад Булл-11.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 10 вар., розкладені гармонії, мелодія пісні – у верхньому голосі, уся варіація витримана в одному ритмічному малюнку.

12.

**Приклад Булл-12.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 12 вар., короткі арпеджіо в одній та обох руках, короткі мелодичні фігурації.

**Приклад Булл-13.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 15 вар., у нижньому голосі – мелодико-гармонічна фігурація 16-ми, короткі арпеджіо, у середньому голосі рух 8-ками, у верхньому голосі – мелодія. Такий тип викладу часто зустрічається у клавірних творах Д. Булла.

**Приклад Булл-14.**

Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», вар. 22 – віртуозні гамоподібні фігурації.



25.

**Приклад Булл-15.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 25 вар., розкладені між двома руками акорди з репетицією всередині.

26.

**Приклад Булл-16.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 26 вар., мелодико-гармонічні фігурації з дублюванням у сексту та терцію.

**Приклад Булл-17.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 27 вар. (фрагмент), тт.209-212 – ламані квінти, сексти (у правій руці) та октави (у лівій) з допоміжною нотою.

**Приклад Булл-18.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 28 вар. (фрагмент), тт.220-224 – репетиції у різному ритмі.

**Приклад Булл-19.** Д. Булл, «Волсінгам» / «Walsingham», 30 вар., акордова фактура, фігурацій немає.

**Приклад Булл-20.** «Іспанська Павана» / «The Spanish Raven», 3 вар. тт.33-40, мелодична фігурація у верхньому голосі.

**Приклад Булл-21.** «Іспанська Павана» / «The Spanish Raven», 5 вар. тт.65-75 – мелодико-гармонічна фігурація з секстовим дублюванням.

**Приклад Булл-22.** «Іспанська Павана» / «The Spanish Raven», 7 вар., тт.97-102, одночасне фігурування у двох голосах – у верхньому голосі мелодична фігурація четв'єрними, у нижньому голосі мелодико-гармонічна фігурація вісімками.

3.

The image displays a musical score for a piano accompaniment, labeled '3.' at the top left. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system continues the treble chords and bass pattern. The third system introduces a more complex bass line with eighth notes. The fourth system features a treble staff with long notes and a bass staff with a rhythmic pattern.

**Приклад Булл-23.** Д. Булл, «Пробудження Святого Фоми» («Saint Thomas Wake»), 3 вар., мелодія записана у верхньому голосі крупними тривалостями, у нижньому – мелодична фігурація.

4.

**Приклад Булл-24.** Д. Булл, «Пробудження Святого Фоми» («Saint Thomas Wake»), 4 вар., у верхньому голосі мелодія записана крупними тривалостями, у нижньому голосі – фігурації, побудовані на *gruppetto*.

Rep.

**Приклад Булл-25.** Д. Булл, «Коштовність Доктора Булла» / «Dr. Bull's Juell», тт.9-16, мелодико-гармонічна фігурація.



Rep.

DOCTOR BULL.

**Приклад Булл-26.** Д. Булл, «Коштовність Доктора Булла» / «Dr. Bull's Juell», тт.49-57, мелодико-гармонічна фігурація у нижньому голосі, ламані октави.

Rep. 24 25 26 27

28 29 30 31 2 32 33

34 35 36 37 38 39

**Приклад Булл-27.** Д. Булл, «Королівське полювання» / «The King's Hunt», тт. 24-39, подвійні інтервали, ламані октави.

Rep.

34 35 36 37 38 39

**Приклад Булл-28.** Д. Булл, «Королівське полювання» / «The King's Hunt», тт. 40-47, чергування акордів між руками!

**Приклад Булл-29.** Д. Булл, «Королівська охота» / «The King's Hunt», тт. 64-71, приклад мелодичної фігурації, у якій ступеневий рух комбінується з оспівуванням, допоміжними нотами, репетиціями.

**Приклад Булл-30.** Д. Булл, «Королівське полювання» / «The King's Hunt», тт. 88-96. Довга (сім тактів) фігурація у лівій руці, в якій комбінуються ступеневий рух, повторювані ноти, розкладені інтервали різного діапазону.

## A Gigge.

Doctor Bull's my selfe.

JOHN BULL.

**Приклад Булл-31.** Д. Булл, «Жига. Доктор Булл власною персоною» / «A Gigge. Doctor Bull's my selfe», 1 розділ з варійованим повторенням (Rep.), нетипова для Д. Булла фактура, у виписаному повторенні практично немає фігурацій.

**Приклад Булл-32.** Д. Булл, «Miserere», тт. 1-6, перше проведення хоралу, перші шість нот. Хорал записаний у верхньому голосі. У нижньому голосі – мелодична фігурація з повторюваними нотами.

**Приклад Булл-33.** Д. Булл, «Miserere», тт. 53-58, третє проведення хоралу, перші шість нот. Хорал записаний у середньому голосі. У крайніх голосах – мелодико-гармонічні фігурації.



The image displays a musical score for a chorale in two parts: a vocal line (top staff, treble clef) and a piano accompaniment (bottom staff, bass clef). The score is divided into measures 25 through 40. Measures 25-30 feature a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment consisting of broken intervals. Measures 31-34 show the vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a melodic figure. Measures 35-40 show the vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with broken octaves and passing notes.

**Приклад Булл-34.** Д. Булл, «Gloria Tibi Trinitas», тт. 25-40, ритмізований хорал у верхньому голосі. У нижньому голосі – розкладені інтервали (тт. 26-30), мелодичну гамоподібну фігурацію (тт. 31-34), ламані октави з прохідними нотами (тт.35-40).

## DOCTOR BULL.

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15

16 17 18

19 20 21 22 23 24

**Приклад Булл-35.** Д. Булл, «Salvator Mundi», тт. 1-24. У верхньому голосі хорал, викладений однаковими тривалостями, у нижньому голосі – мелодико-гармонічна та гамоподібна фігурація, довгі, короткі арпеджіо, розкладені інтервали.

29 30 31 32 33 34

35 36 37 38 39 40

41 42 43 44 45

**Приклад Булл-36.** Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» ССХV, тт. 29-45, третє проведення основного наспіву, що записаний однаковими тривалостями у верхньому голосі. У нижньому голосі Д. Булл використовує мелодико-гармонічну фігурацію, наприкінці ритмізовану пунктирним ритмом.

52 53 54 55 56

57 58 59

60 61 62

63 64 65

66

**Приклад Булл-37.** Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» ССХV, тт. 54-66, п'яте проведення. Основна тема у верхньому голосі записана однаковими тривалостями. У нижньому голосі – позиційна мелодична фігурація.

11

12

**Приклад Булл-38.** Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» ССХV, тт. 124-139, 11-те проведення. Основна тема у верхньому голосі однаковими тривалостями, у нижньому голосі – мелодична фігурація з дублюванням у перемінний інтервал (тт. 124-129), у тт. -130-139 – подвійні терції і сексти.



**Приклад Булл-39.** Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» ССХV, тт.163-182, 14-те проведення. Основна тема у верхньому голосі, у нижніх голосах Д. Булл використовує подвійні інтервали, паралельні секстакорди, мелодичну гамоподібну фігурацію.

**Приклад Булл-40.** Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI, тт.39-53, 4-е («бемольне») проведення, основна тема у середньому голосі, потім мігрує у верхній.

**Приклад Булл-41.** Д. Булл, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» LI, тт.140-156, 12-е («дієзне») проведення, основна тема у середньому голосі.

### Praeludium.

**Приклад Булл-42.** Прелюдія in A, II том, с. 274. Пасажі великого діапазону (тт.1-5), розкладені терції (тт.6-7, ліва рука), рух паралельними секстами (т.6).

## Preludium.

JOHN BULL.

**Приклад Булл-43.** Прелюдія in G, ФК, II том, С. 259-260. Рух паралельними децимами (тт.3-4), повторювані ноти (тт.6-9), ламані інтервали (тт.10-12).

## Джайлс Фарнебі

**Приклад Фарнебі-1.** Дж. Фарнебі, «Граунд» / «Grounde», 1 пров., тт.1-11, тема у нижньому голосі від G.

**Приклад Фарнебі-2.** Дж. Фарнебі, «Граунд» / «Grounde», 5 пров., тт.45-56, тема у середньому голосі від g.



**Приклад Фарнебі-3.** Дж. Фарнебі, «Граунд» / «Groÿnde», 12 пров., тт.123-133, тема у верхньому голосі від  $g^1$ , у нижніх голосах паралельні терції, розкладені інтервали.

**Приклад Фарнебі-4.** Дж. Фарнебі «Граунд» / «Groÿnde», тт.63-74, паралельні терції, сексти.

**Приклад Фарнебі-5.** Дж. Фарнебі, «Граунд» / «Groÿnde», 8 пров. тт.79-91, тема у середньому голосі від  $d$ , у верхньому голосі – мелодична фігурація, у нижньому голосі – мелодико-гармонічна.

**Приклад Фарнебі-6.** Дж. Фарнебі «Граунд» / «Groûnde», 14 пров., тт.145-152. Тема граунда у середньому голосі від g, мелодико-гармонічні фігурації у верхньому (тт.145-150) та нижньому (тт.151-152) голосах.

**Приклад Фарнебі-7.** «Причал Св. Павла» / «Pawles Warfe», 1 вар. тт.1-32, мелодія у верхньому голосі. Дж. Фарнебі послідовно варіює першу (A) і другу (B) фразу теми.



1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

Rep. A<sup>1</sup>

Rep. B<sup>1</sup>

Detailed description: This is a piano accompaniment score for a song in 3/4 time. The score is divided into four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-6) contains the first phrase (A) and its first repetition (Rep. A<sup>1</sup>). The second system (measures 7-12) contains the second phrase (B) and its first repetition (Rep. B<sup>1</sup>). The third system (measures 13-18) continues the second phrase and its repetition. The fourth system (measures 19-24) concludes the piece. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line in the bass clef.

**Приклад Фарнебі-8.** «Люб'язний милий Робін» / «Bonny Sweet Robin», 1 вар. тт.1-24, мелодія у верхньому голосі. Дж. Фарнебі послідовно варіює першу (А) і другу (В) фразу теми.

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

Detailed description: This is a piano accompaniment score in 3/4 time, consisting of two systems of two staves each. The first system (measures 1-8) and the second system (measures 9-16) show a melody in the treble clef with a bass line in the bass clef. The melody is simple and rhythmic, with some chromaticism in the bass line.

**Приклад Фарнебі-9.** Дж. Фарнебі «Сховай кинджал, Джейми» / «Put up the Dagger, Jemmy», 1 вар. тт.1-16, мелодія у верхньому голосі.

1 2 3 4

Detailed description: This is a piano accompaniment score in 3/4 time, consisting of two systems of two staves each. The first system (measures 1-4) shows a melody in the treble clef with a bass line in the bass clef. The melody is simple and rhythmic, with a steady bass line.

**Приклад Фарнебі-10.** «Розазоліс» («Rosasolis»), 1 вар. тт.1-4, мелодія у верхньому голосі.

**Приклад Фарнебі-11.** Дж. Фарнебі, «Захоплення Кводлінга» / «Quodling's Delight», 1 вар., тт.1-8, мелодія у верхньому голосі.

**Приклад Фарнебі-12.** Дж. Фарнебі, «Захоплення Кводлінга» / «Quodling's Delight», 3 вар. тт.33-38, тема звучить у середньому голосі (тт.33-36), з т.37 переходить у верхній голос.

**Приклад Фарнебі-13.** Дж. Фарнебі, «Захоплення Кводлінга» / «Quodling's Delight», тт.53-56, тема звучить у нижньому (т.53), у середньому (т.54) і у верхньому голосі (т.55-56).

**Приклад Фарнебі-14.** Дж. Фарнебі, «Розазоліс» («Rosasolis»), 9 вар., тт. 33-36. У нижньому голосі приклад непаттернової гармонічної фігурації.

**Приклад Фарнебі-15.** Дж. Фарнебі, «Захоплення Кводлінга» / «Quodling's Delight», 3 вар. тт.37-48, мелодико-гармонічні фігурації у нижньому (тт.37-44) та у верхньому (тт.45-48) голосах. Поєднання гамоподібного руху, розкладених інтервалів, акордів, коротких мелодичних послідовностей.

**Приклад Фарнебі-16.** Дж. Фарнебі «Підбадьортеся» / «Up Tails all», 17 вар. тт.128-143. У верхньому голосі – мелодія пісні у збільшенні, у нижньому голосі – мелодико-гармонічна фігурація.



3

Rep.

2

This musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked with a '3' above the treble clef. The second system contains a 'Rep.' marking. The third system contains a '2' marking. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and chordal structures.

**Фарнебі-17.** Дж. Фарнебі, «Вальдшнеп» / «Woody-Cock», 3 вар., тт.33-40, мелодична фігурація.

25 26 27

2

28

**Приклад Фарнебі-18.** Дж. Фарнебі, «Вальдшнеп» / «Woody-Cock», 2 вар. тт.25-28 – фігураційна фактура з різним ритмічним малюнком фігурацій.

This musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked with measures 25, 26, and 27. The second system is marked with measure 28. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and chordal structures.

3

Rep.

This musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked with a '3' above the treble clef. The second system contains a 'Rep.' marking. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and chordal structures.

**Приклад Фарнебі-19.** Дж. Фарнебі «Люб'язний милий Робін» / «Bonny, sweet Robin», (вар.3, тт. 48-55). Розкладені акорди, гамоподібні пасажі, виписані *gruppetto*.



**Приклад Фарнебі-20.** Дж. Фарнебі «Люб'язний милий Робін» / «Bonny, sweet Robin», тт. 99-102. Перехрещення рук.

**Приклад Фарнебі-21.** Дж. Фарнебі, «Дафна» / «Daphne», тт.81-93, мелодія балади у середньому голосі. У фігурації у верхньому голосі поєднуються розкладені терції, репетиції, ступеневий рух.

**Приклад Фарнебі-22.** Дж. Фарнебі «Скажи мені, Дафно» / «Tell me, Dafne», 2 вар. тт.9-16 – типовий приклад щільної фактури варіацій Дж. Фарнебі. Безпаттернові фігурації, побудовані на коротких послідовностях (тт.9-10), розкладених інтервалах.

**Приклад Фарнебі-23.** Дж. Фарнебі «Вальдшнеп» / «Woody-Cock», вар.5, тт. 65-73 – фігурації з терцевим дублюванням, паралельні секстакорди, тт.72-73 – зміна мензури.

## Giles Farnaby's Dreame.

Musical score for 'Giles Farnaby's Dreame'. The score is written for piano and consists of three systems. The first system is in G major and 3/4 time. The second system is in D minor and 3/4 time, marked with a '2' above the first measure. The third system is in G major and 3/4 time, marked with a '3' above the first measure. The score concludes with a double bar line and repeat signs. The name 'GILES FARNABY.' is printed to the right of the third system.

*Приклад Фарнебі-24.* Дж. Фарнебі «Сон Джайлса Фарнебі» / «Giles Farnaby's Dream».

## His Rest.

Galiard.

GILES FARNABY.

Musical score for 'His Rest'. The score is written for piano and consists of three systems. The first system is in G major and 3/4 time. The second system is in D minor and 3/4 time, marked with a '2' above the first measure. The third system is in G major and 3/4 time, marked with a '3' above the first measure. The score concludes with a double bar line and repeat signs. The name 'GILES FARNABY.' is printed to the right of the third system.

*Приклад Фарнебі-25.* Дж. Фарнебі «Його відпочинок» / «His Rest».



## His Humour.

GILES FARNABY.

Rep.

1st 2nd

3

4 Ut Re Mi Fa

Rep.

Sol La La Sol Fa Mi Re Ut

GILES FARNABY.

\* A in the M.S.

**Приклад Фарнебі-26.** Дж. Фарнебі, «Його гумор» / «His Humour».

## The King's] Hunt.

GILES FARNABY.

GILES FARNABY.

**Приклад Фарнебі-27.** Дж. Фарнебі, «Королівське полювання» («The King's Hunt»), тт.1-6, приклад розкладених акордів.



**Приклад Фарнебі-28.** Дж. Фарнебі, «Королівське полювання» («The King's Hunt»), тт. 7-12, мелодичні фігурації (тт.8-10), ламані октави із заповненнями (т. 11, ліва рука), розкладені інтервали (т. 11, права рука).

**Приклад Фарнебі-29.** Дж. Фарнебі, «Королівське полювання» («The King's Hunt»), тт. 15-29. Т. 15-16 – ламані октави у поєднанні з мелодичними фігураціями у лівій руці,

розкладені акорди у правій руці. Тт. 17-24 – чергування паралельних терцій, ламані октави.

**Приклад Фарнебі-30.** Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХХІІ», тт.1-16, експозиція 1-ї теми, у тт.10-11 і тт.14-15 тема дещо фігурується.

**Приклад Фарнебі-31.** Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХХVІ», тт.1-4, експозиція 1-ї теми, у вільних голосах – фігурації.

**Приклад Фарнебі-32.** Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХХІІ», тт.83-91, гамоподібні фігурації у нижньому та верхньому голосах.

**Приклад Фарнебі-33.** Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХХVII», тт.75-85, мелодичні фігурації у двох голосах, у тт. 75-80 – з терцевим дублюванням.

**Приклад Фарнебі-34.** Дж. Фарнебі, «Фантазія ССХХХI», тт.69-82, гармонічні фігурації, побудована на розкладених тризвуках (тт.69-78), непаттернові мелодико-гармонічні фігурації (тт.79-82).

**Приклад Фарнебі-35.** Дж. Фарнебі, «Фантазія СХХIX», тт. 94-108. Заклучний розділ фантазії, приклад мелодичної фігурації.



## Пітер Філіпс



**Приклад Філіпс-1.** П. Філіпс, «Павана Паггета» / «Pavana Pagget», початок 1-го розділу (тт.1-6).



**Приклад Філіпс-2.** П. Філіпс, «Galiarda» Паггета, початок 1-го розділу (тт. 1-5). Тт.1-2 інтонаційно споріднені з тт.1-4 «Павани» (приклад Філіпс-1).



**Приклад Філіпс-3.** П. Філіпс, «Павана Паггета» / «Pavana Pagget», початок 3-го розділу (тт. 65-71).



**Приклад Філіпс-4.** П. Філіпс, «Galiarda» Паггета, початок 3-го розділу (тт. 34-39). Тт.34-36 інтонаційно споріднені з тт.65-68 «Павани» (приклад Філіпс-3).



**Приклад Філіпс-5.** П. Філіпс, «Pavana Doloroso», початок 1-го розділу (тт. 1-6).

**Приклад Філіпс-6.** П. Філіпс, «Galiarda Dolorosa», початок 1-го розділу (тт. 1-6). Тт.1-3 інтонаційно споріднені з тт.1-4 «Павани» (приклад Філіпс-5).

**Приклад Філіпс-7.** П. Філіпс, «Rauana Dolorosa», початок другого розділу (тт. 33-38).

**Приклад Філіпс-8.** П. Філіпс, «Galiarda Dolorosa», початок другого розділу (тт. 17-20). Тт.17-18 споріднені з тт.33-36 «Павани» (приклад Філіпс-7).

90 91 92 93 94

95 96 97 98 99 100 101 102

103 104 105 106 107 108 109 110

111 112

*Приклад Філіпс-9.* П. Філіпс,  
«Pavana Dolorosa», 3-й розділ,  
тт. 90-112.

36 37

38 39 40 41 42

43 44 45 46

*Приклад Філіпс-10.* П. Філіпс, «Galiarda Dolorosa», тт. 36-46, у тт. 37, 39, 41, 43 повто-  
рюються інтонації відповідних тактів «Павани» (приклад Філіпс-9).

The image displays a musical score for a piece titled "Passamezzo pavane" by Philip the Tall, specifically section 5. The score is written for two staves, treble and bass clef. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first system starts with a measure containing a "5" above the staff. The bass line is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The upper staff contains chords and some melodic lines. There are several performance markings throughout the score, including "(b)", "(#)", and "6". The score ends with a double bar line and repeat signs.

**Приклад Філіпс-11.** П. Філіпс, Пассамеццо павана, розділ 5 (тт. 129-160), довга мелодична фігурація у нижньому голосі.



**Приклад Філіпс-12.** П. Філіпс, Пассамеццо павана, розділ 6 (тт. 161-166), ритм гальярди у павані.

**Приклад Філіпс-13.** П. Філіпс, Пассамеццо павана, тт. 209-224 – акордова фактура.

**Приклад Філіпс-14.** Л. Маренціо, «Тірсі, я вже не бажаю» («Freno Tirsi il desio»), тт.1-5.

**Приклад Філіпс-15.** П. Філіпс, «Тірсі, я вже не бажаю» («Freno Tirsi il desio»), тт.1-5, опісування, мелодичні фігурації, виписані трелі з допоміжною нотою.



27 28 29 30 31 32 33 34

bel - la Nin - fa sua, che già vi - ci - ni Sen - tia - i mes - si d'A - mo - re,

bel - la Nin - fa sua, Sen - tia - i mes - si d'A - mo - re,

bel - la Nin - fa sua, Sen - tia - i mes - si d'A - mo - re,

bel - la Nin - fa sua, che già vi - ci - ni Sen - tia - i mes - si d'A - mo - re,

bel - la Nin - fa \_\_\_\_\_ Sen - tia - i mes - si d'A - mo - re,

**Приклад Філіпс-16.** Л. Маренціо, мадригал «Тірсі, я вже не бажаю» («Freno Tirsi il desio»), тт.27-34, нова фраза починеться у т.27, П. Філіпс у перекладенні починає нову фразу у т.29 (див. приклад Філіпс-17).

29 30 31 32 33 34

**Приклад Філіпс-17.** П. Філіпс «Тірсі, я вже не бажаю» («Freno Tirsi il desio»), тт.29-34, у т.29 мелодична фігурація у верхньому голосі заповнює витриманий акорд C-dur, т.30 – у верхньому та нижньому голосах оспівуваннями прикрашені мелодії сопрано та 2-го тенора відповідно (див. попередній приклад, т. 30), тт.31-32 – фігурована лінія баса.

21 22 23 24 25 26

tor - na-ro-in vi - ta. Che per an - co mo - rir Che per an - co mo - rir

vi - ta. Che per an - co mo - rir Che per an - co mo - rir tor - na -

tor - na-ro-in vi - ta. Che per an - co mo - rir

tor - na-ro-in vi - ta. Che per an - co mo - rir

Che per an - co mo - rir Che per an - co mo - rir

27 28 29 30 31 32

tor - - - na - ro-in vi - - - - - ta.

ro-in vi - ta. in vi - - - - ta.

tor - na - ro-in vi - - - - - ta.

tor - - - na - ro-in

tor - - - na - ro-in vi - - - - - ta.

**Приклад Філіпс-18.** Л. Маренціо, «Все ж помру» («Cosi moriro»), тт. 21-32.



26 27

28 29 30

31 32 33

34 35 36

**Приклад Філіпс-22.** П. Філіпс, «Соловей» («Le Rossignol»), тт.26-36, мелодико-гармонічна фігурація у нижньому голосі.

49 50

51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62

ge  
sta - ge  
sta - ge  
- ge  
- ge

Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses  
Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses  
Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses  
Sous tri - - - ste dueil  
Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses

lacs, qui le tient en ses lacs, Du Ros - si .  
lacs, qui le tient en ses lacs, Du Ros - si . gnol,  
lacs, qui le tient en ses lacs, Du Ros - si .  
qui le tient en ses lacs, Du ros - si - gnol Du  
lacs, Du ros - si - gnol,

**Приклад Філіпс-23.** О. Лассо, «Соловей» («Le Rossignol»), тт. 49-62.

**Приклад Філіпс-24.** П. Філіпс, «Соловей» («Le Rossignol»), тт. 49-61, гамоподібні фігурації, виписані трелі, у тт.52-61 зміною мензури та крупнішими тривалостями П. Філіпс підкреслює сумний характер фрази першоджерела (див. приклад Філіпс-23).

**Приклад Філіпс-25.** О. Лассо, «Здрастуй, моє серденько» («Bonjour mon Cœur»), тт.1-6.

**Приклад Філіпс-26.** П. Філіпс «Здрастуй, моє серденько» («Bonjour mon Cœur»), тт.1-6., тт.1-6, виписана трель (т.1), імітації (тт.2-3), мелодичні фігурації (тт.4-6).



49 50 51 52 # 53 54 55 56 57 58 59 60 61

le, bon jour ma dou - ce re-bel - le, bon jour ma dou - ce re - bel - le.

le, bon jour ma dou - ce re-bel - le, bon jour ma dou - ce re - bel - le.

le, bon jour ma douce re - bel - le, bon jour ma dou - ce re - bel - le.

le, bon jour ma dou - ce re-bel - le, bon jour ma dou - ce re - bel - le.

**Приклад Філіпс-27.** О. Лассо, «Здрастуй, моє серденько» («Bonjour mon coeur»), остання строфа, тт.49-61.

**Приклад Філіпс-28.** П. Філіпс, «Здрастуй, моє серденько» («Bonjour mon coeur»), тт.61-73, повторення останньої строфи мадригалу О. Лассо – заключна каденція. П. Філіпс виписує гамоподібні фігурації широкого діапазону (G-g<sup>2</sup>).

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Mar - got la - bou - rez les vi - gnes, vi - gne vi - gne vi - gno - let, Mar - got la - bou - rez les vi - gnes bien tost: \_\_\_\_\_

Mar - got la - bou - rez les vi - gnes, vi - gne vi - gne vi - gno - let, Mar - got la - bou - rez les vi - gnes bien tost: \_\_\_\_\_

8 Mar - got la - bou - rez les vi - gnes, vi - gne vi - gne vi - gno - let, Mar - got la - bou - rez les vi - gnes bien tost: En \_\_\_\_\_

Mar - got la - bou - rez les vi - gnes, vi - gne vi - gne vi - gno - let, Mar - got la - bou - rez les vi - gnes bien - tost:

**Приклад Філіпс-29.** О. Лассо, «Зрощуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт.1-9, перша строфа.

**Приклад Філіпс-30.** П. Філіпс, «Зрощуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт.1-9, перекладення 1-ї строфи мадригала О. Лассо (див. приклад Філіпс-29). Виписана трель, мелодична фігурація, розкладені інтервали, акорди.

**Приклад Філіпс-31.** П. Філіпс, «Зрощуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт.10-18, додане П. Філіпсом повторення 1-ї строфи мадригала О. Лассо (див. приклад Філіпс-29). Мелодичні та мелодико-гармонічні фігурації, розкладені тризвуки.

42 43 44 45

tost, Mar-got la-bou-rez les vi-gnes bien tost.

tost, Mar-got la-bou-rez les vi-gnes bien tost.

tost, Mar-got la-bou-rez les vi-gnes bien tost.

tost, Mar-got la-bou-rez les vi-gnes bien tost.

**Приклад Філіпс-32.**

О. Лассо, «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт.42-45.

51 52 53

54 55 56 57

**Приклад Філіпс-33.** П. Філіпс, «Зрошуйте виноградники, Марго» («Margot labourez les vignes»), тт. 51-57 (відповідають тт.42-45 першоджерела), мелодико-гармонічні фігурації, ламані октави з допоміжною нотою.тт.54-57 – віртуозна каденція, виписана П. Філіпсом на витриманому G-dur (т.45 у О. Лассо, див. приклад Філіпс-32).

32 33 34 35 36 37

Prendi questo mio strale aprim'il petto, è vedrai scritto il core

**Приклад Філіпс-34.** Дж. Каччіні, «Амаріллі» («Amarilli»), тт.32-37.

41 42 43

44 45 46

**Приклад Філіпс-35.** П. Філіпс, «Амаріллі» («Amarilli»), тт.41-46 (відповідають тт.32-37 арії Дж. Каччіні, див. приклад Філіпс-34), мелодико-гармонічні фігурації, тт.43, 45 – фігурування нижнього голосу, який у першоджерелі є цифрованим басом.

**Приклад Філіпс-36.** П. Філіпс, Фантазія in F, тт.1-12, експозиція T<sub>1</sub>, у тт.6-8 – мелодична фігурація у верхньому голосі.

**Приклад Філіпс-37.** П. Філіпс, Фантазія in F, тт.28-41, 2-й розділ, експонується T<sub>2</sub>.

**Приклад Філіпс-38.** П. Філіпс, Фантазія in F, тт.72-84, виписаний варійований повтор 2-го розділу (див. приклад Філіпс-37), виписані трелі, гамоподібні фігурації.



## Т. Томкінс

**Приклад Томкінс-1.** Т. Томкінс, Граунд. Тт.1-12, 1-3 проведення. Тема у верхньому голосі.

**Приклад Томкінс-2.** Т. Томкінс, Граунд. Тт.21-28, 6, 7 проведення. Тема у нижньому голосі.

**Приклад Томкінс-3.** Т. Томкінс, Граунд. Тт.53-57, 14 проведення: видозмінена тема (середній голос) утворює квінтову канонічну імітацію з нижнім голосом.

**Приклад Томкінс-4.** Т. Томкінс, Граунд. Тт.97-104, 25-26 проведення, тема у нижньому голосі. У верхніх голосах – паралельні терції.

**Приклад Томкінс-5.** Т. Томкінс, Граунд. Тт.124-131. 32 пров. – верхній голос,  
33 пров. – нижній голос. У вільних голосах – приклад віртуозної фігурації, в  
якій поступеневий рух комбінується з репетиціями (тт.129, 131), розкладеними  
терціями (т.127), октавними стрибками.

**Приклад Томкінс-6.** Т. Томкінс «Сон Барафостуса» («Barafostus' Dream»), 1 вар., ме-  
лодія елизаветинської балади у верхньому голосі. Вже у 1-му розділі Т. Томкінс виписує  
подвійні інтервали, мелодико-гармонічні фігурації тощо.

**Приклад Томкінс-7.** Т. Томкінс, «Граунд», 8, 9, 10 пров. тт.29-40, мелодичні фігурації різного діапазону.

**Приклад Томкінс-8.** Т. Томкінс, «Граунд», 11, 12 пров. тт.41-48, мелодичні фігурації.

**Приклад Томкінс-9.** Т. Томкінс «Граунд», 28, 29, 30 тт.105-116, приклад імітаційної фактури.



**Приклад Томкінс-10.** Т. Томкінс, «Граунд», 36 пров. тт.139-142. Тема у нижньому голосі, у вільних голосах – приклад віртуозної мелодичної фігурації.

**Приклад Томкінс-11.** Т. Томкінс, «Граунд», тт.179-188. Заклучна віртуозна каденція.

**Приклад Томкінс-12.** Т. Томкінс, «Мисливська гальярда» («The Hunting Galliard»), тт. 13-16, ламані октави з допоміжною нотою.



**Приклад Томкінс-13.** Т. Томкінс, «Мисливська гальярда» («The Hunting Galliard»), тт. 32-35, гамоподібні нисхідні пасажі, короткі арпеджію.

**Приклад Томкінс-14.** Т. Томкінс, «Мисливська гальярда» («The Hunting Galliard»), тт. 38-41, короткі арпеджію, фігурація, побудована на виписаному *gruppetto*.

**Приклад Томкінс-15.** Т. Томкінс, «Сон Барафостуса» («Barafostus' Dream»), тт. 66-73, імітації, паралельні терції, децими, сексти.

**Приклад Томкінс-16.** Т. Томкінс, «Сон Барафостуса» («Barafostus' Dream»), тт.75-82, широкі стрибки у лівій руці, репетиції, розкладені інтервали.

**Приклад Томкінс-17.** Т. Томкінс, «Сон Барафостуса» («Barafostus' Dream»), тт.98-105, мелодичні фігурації з дублюванням у сексту, терцію, дециму.

## В. Інлот

**Приклад Інлот-1.** В. Інлот, «Граунд у дусі гальярди», 1 вар. тт.1-8, перша половина теми граунда (А) у нижньому голосі.

**Приклад Інлот-2.** В. Інлот «Граунд у дусі гальярди», 1 вар. тт.17-24, друга половина теми граунда (В) у нижньому голосі.

**Приклад Інлот-3.** В. Інлот «Граунд у дусі гальярди», 4 вар. тт.97-104, перша половина теми граунда (А) у верхньому голосі.

**Приклад Інлот-4.** В. Інлот «Граунд у дусі гальярди», 4 вар. тт.113-120, друга половина теми граунда (В) у верхньому голосі.



## О. Гіббонс

**Приклад Гіббонс-1.** О. Гіббонс «Такі дикі ліси», 1 вар., мелодія пісні у верхньому голосі, в інших голосах – мелодико-гармонічні фігурації.

**Приклад Гіббонс-2.** О. Гіббонс, «The woods so wild», 5 вар., основної мелодії немає, варіація написана на гармонічний план теми.

**Приклад Гіббонс-3.** О. Гіббонс, «The woods so wild», 7 вар., основної мелодії немає, варіація написана на гармонічний план теми.

**Додаток 2****СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Титаренко Л. С. Пьесы In Nomine в английской клавирной музыке XVI века: особенности организации фактуры // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості / упорядник В. Г. Москаленко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 139 – 154.

2. Титаренко Л. С. Жанры английской клавирной музыки XVI – начала XVII века в Фиццуильямовой верджинальной книге // Музичне мистецтво : збірник наукових статей. Вип. 13. Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2013. С. 19 – 29.

3. Титаренко Л. С. Клавирное творчество Питера Филиппса: к вопросу об английском национальном стиле рубежа XVI – XVII веков // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд, книга 6 / наук. ред. та упоряд. О. Ю. Шевчук. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 148 – 162.

4. Титаренко Л. С. Репертуар Фиццуильямовой верджинальной книги в контексте музыкальной жизни елизаветинского Лондона // ГЭНЖ: Музыковедение и культурология : рецензируемый электронный научный журнал / Тбилисская государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 2014. №1 (10), 2014. С. 22 – 37.

Титаренко Л. С. Фиццуильямова верджинальная книга в музыковедческих исследованиях XX – XXI столетий // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 65 – 76.

## Додаток 3

## Відомості про апробацію результатів дисертації

№ п/п	Назва конференції	Місце та дата проведення	Форма участі
1	Дванадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості»	м. Київ, 31.03.2012	усна доповідь
2	Міжнародний музичний симпозіум і практикум «Докласична та сучасна музика: нові ракурси розуміння»	м. Київ, 2.11.2012	усна доповідь
3	Всеукраїнська науково-практична конференція «Жанрово-стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історичних змін»	м. Донецьк, 5.04.2013	усна доповідь
4	ІХ всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях»	м. Київ, 25.04.2013	усна доповідь
5	Симпозіум і практикум «Музика минулого і сучасності» (Київ, 27.04.2014); Творча майстерня інтерпретації сучасної музики	м. Київ, 1.11.2014	усна доповідь
6	Міжнародний музичний симпозіум і практикум «Musica Moderna: XV– XXI»	м. Київ, 21.04.2017	усна доповідь
7	Міжнародний музичний симпозіум і практикум «Музика у XXI столітті: Antiqua+Nova»	м. Київ, 28.04.2018	усна доповідь