

**СОКОЛОВА Алла,**

завідувач кафедри теоретичної та прикладної  
культурології, доктор мистецтвознавства, професор  
Одеської національної музичної академії  
ім. А. В. Нежданової, м. Одеса  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>  
[asmoonlux@gmail.com](mailto:asmoonlux@gmail.com)

## **МУЗИЧНА КУЛЬТУРА АНГЛІЇ ЕПОХИ ТЮДОРІВ ТА ТВОРЧІСТЬ Т. ТАЛІСА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ**

**Актуальність дослідження.** Музична культура тюдоровської Англії займає унікальне місце в історії європейського мистецтва XVI століття. Вона розвивалася на перетині політичної централізації, релігійних реформ та становлення придворного ритуалу як ключового інструмента монархічної репрезентації. Правління Генріха VIII, Марії I та Єлизавети I супроводжувалося послідовними, часом протилежними, конфесійними змінами, які безпосередньо впливали на характер богослужбової музики, форму церемоніалу та функції композитора при дворі. В умовах постійних ідеологічних зрушень музика ставала засобом політичного упорядкування, формою публічного вираження влади та найважливішим елементом національної символіки.

На тлі цих процесів фігура композитора Томаса Талліса набуває особливої значущості. Працюючи протягом понад п'ятдесяти років за чотирьох монархів з різними релігійними програмами, Т. Талліс зумів залишити спадщину, одночасно художньо досконалу і функціонально адаптовану до потреб держави. Його творчість відображає перехід від католицької багатоголосної урочистості до лаконічнішої англіканської мелодики. Діяльність Т. Талліса дозволяє простежити, як змінювалася сама структура музичної культури поряд зі зміною релігійно-політичного курсу монархії.

Таким чином, дослідження спрямоване на виявлення тих механізмів, які дозволили музиці стати невід'ємним компонентом політичної мови епохи англійського Відродження або Тюдор-Ренесансу, а також на осмислення ролі Т. Талліса у формуванні звукового простору, який визначив обличчя англійської музичної традиції раннього Нового часу.

**Ключові слова:** епоха Тюдорів, англійська музична культура, придворна культура, музичний стиль, жанр, придворні маски, музично-театралізована вистава, творчість Т. Талліса, англійська і католицька традиції, духовні жанри, гімн, антифони, мотет.

## **1. Музична культура епохи Тюдорів як багатшаровий соціально-культурний феномен**

Музика займала одне з центральних місць у системі придворної культури Англії XVI століття, виконуючи як розважальні, так і освітні функції. Вона супроводжувала ключові церемонії державної та династичної значущості: коронації, хрестини, шлюбні урочистості, процесії, похоронні ритуали, а також різноманітні театралізовані вистави та маскаради. У придворному етикеті музична практика виступала маркером соціального стану, культурної компетенції та вихованості. Невипадково у трактаті Бальдасарі Кастільйоне «Il Cortegiano» (Придворний) наголошується на необхідності володіння музикою як важливим чинником формування гармонійної особистості [11; 4].

При цьому музична культура Англії XVI століття не обмежувалася виключно придворною сферою, а являла собою багатшаровий культурний феномен, що охоплював широкий спектр соціальних груп і виконував одночасно розважальні, освітні та ритуальні функції. Придворні музиканти виступали наставниками, забезпечуючи професійну підготовку членів королівської родини. Так, навчання дочок Генріха VII, Маргарити та Марії, гри на лютні та клавикорді свідчить про значущість музичної грамотності, яка розглядалася як елемент виховання, а також як інстру-

мент дипломатії: володіння музикою підвищувало культурний капітал принцес, зміцнюючи позиції англійського двору в міжнародних династичних зв'язках [23, с. 7–15].

На відміну від привілейованих форм дозвілля (лицарських турнірів, соколиного полювання та інших видів елітарних розваг), музична практика вирізнялася відносною доступністю та залученістю до повсякденного життя представників усіх суспільних верств. Це забезпечувало музиці унікальний статус за собою комунікації та культурного вираження, здатного інтегрувати різні сегменти соціальної структури [30, с. 401–478].

Основні відмінності виявлялися над мірою участі у музичному житті, а в характері музичного досвіду, який визначався соціальним становищем і культурним контекстом. Придворне середовище тяжіло до камерних та інструментальних жанрів, пов'язаних із художньо вишуканими формами музикування, а також високими вимогами до професіоналізму виконавців. Навпаки, музичність міського та сільського населення виражалася переважно у рамках святкових обрядів, танців та масових розваг, а також у контексті релігійних практик. Народні танці, сезонні обряди та церковні співи формували фундамент музичного побуту, тоді як придворна музика ставала важливим елементом символічного уявлення влади, політичної репрезентації та соціального престижу [32].

Музична культура епохи Тюдорів, зокрема інструментальна, незважаючи на відносну обмеженість репертуару, вирізнялася достатньою різноманітністю. Інструментальний репертуар був тісно пов'язаний із жанровими потребами середовища: для придворної музики характерні ансамблеві форми, тоді як у народній традиції домінували танцювальні мелодії та імпровізаційні моделі. До найбільш поширених струнних інструментів належали арфа, цитоль (попередник сучасної гітари), різні типи віол, ребек, а також херді-герді (струнний інструмент, що формою нагадує скрипковий футляр).

Серед духових інструментів значну роль грали різні типи флейт та блокфлейт, волинки та їх інструментальні модифікації, що використовувалися у побутовій та церемоніальній практиці.

Музиканти, які обслуговували різноманітні сфери суспільства, формували свій професійний корпус. Менестрелі, які виступали як професійні виконавці, були інтегровані в суто ієрархічну систему. Особлива відмінність проводилася між музикантами, які грали на «тихих» (струнних та клавішних) інструментах, та виконавцями «гучних» інструментів (труби, корнети). Перші користувалися значно вищим соціальним статусом: вони допускалися до Таємних покоїв монарха, що забезпечувало їм матеріальну підтримку, соціальні привілеї та високий рівень довіри з боку двору [13].

Правління Генріха VIII Тюдора (1509–1547) ознаменувалося як глибокими релігійними перетвореннями, так і активним покровительством мистецтву. Монарх виявляв стійкий інтерес до театрального, музичного та образотворчого мистецтва, нерідко особисто беручи участь у придворних виставах. Король виявляв високу компетентність у музичній сфері: він володів грою на корнетах, віолах, лютнях, блокфлейтах, шалмеях та ранніх верджиналах з механічним приводом. Участь Генріха VIII у музичних заняттях і спільному музикуванні з придворним оточенням, зокрема з Катериною Арагонською та Катериною Парр, а також залучення італійських музикантів сприяли інтеграції англійської придворної культури до загальноєвропейського художнього простору.

Придворна капела Генріха VIII була великим центром музичного життя, що налічувала понад шістдесят музикантів. Вона забезпечувала високий рівень виконавської майстерності, необхідний для урочистих і церемоніальних функцій двору. Особистий інтерес монарха до музики підвищував її престиж, перетворюючи музичне меценатство на важливий інструмент культурної та політичної репрезентації. У міжнародному контексті рівень придворної музичної культури слугував промовистим свідченням могутності, вишуканості та культурної зрілості англійської монархії [25, 129–147].

Музична освіта послідовно поширювалася і на дітей Генріха VIII: володіння музичними навичками розглядалося як обов'язковий компонент виховання особи королівської крові. Його дочка Марія, яка навчалася під керівництвом Філіпа ван Вільдера, до-

сягла високого рівня майстерності у грі на регалі, верджиналі та лютні. Єлизавета I, успадкувавши художні таланти династії Тюдорів, також демонструвала значну віртуозність: її гра на верджиналі неодноразово удостоювалася захоплених відгуків іноземних дипломатів. Таким чином, музичне виховання дітей монарха виконувало багатofункціональну роль: формувало навички соціальної взаємодії та слугувало невід'ємним елементом політичної культури, необхідним для участі у придворній і міжнародній комунікації.

Формування музичної культури Англії тюдоровського періоду також характеризується складним переплетенням придворних художніх практик і реформ, що визначили особливості культурного самоосмислення нації. На різних рівнях суспільства спостерігалось активне звернення до театралізованих та музичних форм, що сприяло появі стійких синкретичних жанрів. У цей культурний комплекс органічно входили як канонічні релігійні піснеспіви, так і різноманітні народні вистави, серед яких особливе місце займали ряжені, відомі під назвою Mummers [ 5, 372].

Традиція Mummers, глибоко вкорінена в сільських обрядах, походить від древніх ритуалів, пов'язаних із зимовим сонцестоянням та забезпеченням благополучного врожаю. Етимологічно термін вказує на зв'язок із поняттям німої вистави: слово, найімовірніше, походить від давньоанглійського *mīma* – «мовчання», а похідне *mummeŕy* співвідноситься з німецьким *mummen* – «маска» та французьким *mommer* (розігрувати німу сцену). Спочатку ряджені виконували пантомімічні драми, часто засновані на архаїчних легендах і міфологічних сюжетах, чие коріння сягають традицій римської пантоміми I–V століть н. е [7, 89–98].

У період раннього Середньовіччя в Англії сформувалася куртуазна традиція сезонних фестивалів, до якої органічно інтегрувалися ритуальні дії Mummers. Особливого значення мав різдвяний цикл, що був одним із ключових періодів річного календаря. Дванадцятиденне святкування включало широкий спектр музично-театральних дій: спів, танці, участь у церковних службах і домашні вистави. Виконавці обрядів одягалися у маскарадні

костюми, де маски забезпечували анонімність, створюючи ефект таємничості та гри з ідентичністю учасників [14, 34].

Характерною особливістю цього періоду стала участь Mummings у вуличних процесіях: виконавці, які супроводжували музикантів, йшли зі смолоскипами, виконували танці, короткі сценки, музичні номери, відвідували будинки представників різних станів. Вистави поступово збагачувалися текстовими компонентами: до безмовних сцен додавалися монологи, діалоги, гумористичні епізоди.

З обрядовістю Mummings був пов'язаний звичай обирати в ніч дванадцятого дня після Різдва своєрідного розпорядника святкувань. В Англії цю роль виконував «Lord of Misrule», у Шотландії – «Abbot of Unreason». Ця фігура уособлювала тимчасовий «перевернутий» соціальний устрій, що знаходило вираження у театралізованих іграх, танцях і жартах. Почет лорда складався з традиційних персонажів народних процесій, серед яких особливе місце посідав типаж Хобі-хорса. Виконавці, які використовували кінську маску, зображували тварин у комічних і сатиричних сценках, танцях та святкових ходах. Однак надмірна вільність цих свят зрештою спровокувала обмеження з боку Генріха VIII [8, 91–97].

Поступово елементи народного ряження були засвоєні міським середовищем і придворною культурою, що зумовило трансформацію та становлення жанру Маски. Дослідники розглядають цей процес як поступове перетворення магії ритуального перевдягання на витончене придворне мистецтво. Особливо інтенсивного розвитку жанр Маски набув при дворі Тюдорів, де він зайняв помітне місце в системі королівських свят і церемоніальному житті двору.

Вперше термін «Маска» був зафіксований істориком Е. Холлом при описі подій 1512 року, коли Генріх VIII та група придворних постали перед публікою в італійських маскарадних костюмах. З цього моменту Маска набула офіційного статусу придворної розваги. Надалі Маска стала важливим інструментом репрезентації влади та політичної символіки. При дворі створювалися театральні групи, для організації вистав було засновано

посаду майстра, який відповідав за костюми, декорації та технічне забезпечення [12].

На середину XVI століття структура данра масок значно ускладнилася. Якщо ранні форми переважала імпровізація з елементами танцю, іноді відрізнялася грубим чи сатиричним характером, пізніше в неї включалися професійні актори, співаки і танцівники. Пізніше елементи високої літератури (сонети Петрарки та інші поетичні тексти) почали інтегруватися у музично-драматичну тканину Маски, надаючи їй нової художньої виразності. Саме в цей період придворна маска набула рис цілісного синтетичного дійства, що поєднувало музику, танець, декоративне мистецтво, драматичні епізоди та складну систему костюмів [10, 61–69].

Поступове залучення придворних як безпосередніх учасників сприяло стирання кордонів між виконавцями та глядачами, а також посилення символічної ролі жанру у структуруванні соціального порядку епохи Тюдорів. Розвиток придворних видовищних форм була важливим елементом самовираження монархії, паралельно еволюціонувала музична практика, яка займала центральне місце у духовному та суспільному житті тюдорівської доби [6, 19-25].

Театралізовані обряди, Маски та святкові процесії співіснували з богослужбовою традицією, що спиралася на систему хорового співу. Взаємопроникнення придворної та церковної культур створювало єдиний простір, у якому музика функціонувала як інструмент політичної комунікації, засіб вираження релігійної ідентичності та найважливіший компонент формування національної культурної моделі XVI століття.

Саме ця нерозривна єдність музичного, релігійного та політичного виміру двору робила питання церковної належності монарха надзвичайно гострим: зміна конфесії неминуче означала докорінний перегляд усієї системи придворної культури. Яскравим прикладом такої залежності стало правління Марії I Тюдор, доньки Генріха VIII та Катерини Арагонської, яка керувала Англією з 19 липня 1553 до 17 листопада 1558 року. Перша коронована королева Англії, вона здійснила спробу реставрації

католицизму, що супроводжувалося жорсткими переслідуваннями протестантів і закріпило за нею в народній пам'яті прізвисько «Кривава Мері» (Bloody Mary).

У дискусіях про жіноче правління XVI століття визнавалося, що спадкові привілеї, закріплені загальним правом, зумовлювали включення жінок до лінії престолонаслідування. Образ жінки-монарха поєднував суверенітет із традиційними уявленнями про жіночність і, нерідко, з обов'язком підпорядкування чоловікові. Водночас аристократичні гуманісти вважали, що ідеальний правитель має поєднувати рішучість, здатність дослухатися до порад, гнучкість і чутливість до обставин – якості, які часто асоціювалися саме з жіночою природою. Для них пріоритетними були соціальна стабільність, запобігання тиранії та національному хаосу, навіть більше, ніж суворе дотримання біблійних моделей жіночого підпорядкування. Історія при цьому виконувала роль як риторичного інструменту аргументації, так і джерела прикладів для наслідування та застережень, посідаючи важливе місце у вихованні майбутніх правителів обох статей [19, 108–124].

Попри це, формальна підготовка Марії до державного управління була обмеженою. Її освіта не охоплювала повною мірою сферу державних справ, а так звані «дзеркала для принців» не використовувалися у навчанні, оскільки передбачалося, що політична влада після шлюбу перейде до чоловіка. Водночас парламентські акти юридично закріпили за Марією повноваження, рівні повноваженням чоловіків-монархів, обмеживши вплив її чоловіка на управління державою та законодавчий процес.

Раннє виховання Марії включало вивчення латини, грецької мови та класичної літератури з акцентом на дисципліну і моральне вдосконалення. Основна увага приділялася чеснотам цнотливості, слухняності та стриманості в суспільній активності, що формувало у неї відчуття залежності та вразливості. Хуан Луїс Вівес рекомендував також опанування політичної філософії та практичної літератури з державного управління, однак навчання залишалося переважно морально-дидактичним і не забезпечувало повноцінної підготовки до реальної влади. Надалі Марія

продовжила освіту в межах гуманістичної програми, проте її політична підготовка залишалася обмеженою [7].

Історичні тексти та повчальна література епохи Відродження широко використовувалися як дидактичний інструмент, спрямований на формування моральних, інтелектуальних і політичних орієнтирів. Для жінок звернення до історії було не лише засобом морального вдосконалення, а й способом осмислення родинної спадщини та ролі суспільних інститутів. Ренесансна традиція трактування історичного знання підкреслювала його універсальність: воно слугувало як приватним, так і суспільним цілям, формуючи уявлення про відданість, релігійну гідність і належні моделі поведінки в умовах динамічного культурного середовища епохи [30, 512–578].

У практичній площині Марія I вирізнялася глибокою релігійністю, активно беручи участь у богослужіннях і демонструючи особисте благочестя. Свідчення сучасників підкреслюють її турботу про підданих і щедрість, зокрема під час різдвяних свят, а також здатність поєднувати особисту побожність із виконанням державних обов'язків. Ці риси ілюструють, як гуманістичне виховання, релігійні переконання та особисті якості формували образ жінки-монарха, здатної поєднувати моральний авторитет із здійсненням влади.

У своїй політиці Марія I активно використовувала церемоніальні форми та культурні практики як інструмент утвердження влади: вони слугували засобом демонстрації легітимності, зміцнення релігійного авторитету та інтеграції церковної і світської складових правління. Таким чином, публічні прояви культури набували функцій політичної комунікації та ставали важливим чинником формування національної ідентичності Англії XVI століття.

Після завершення правління Марії I активність придворного музичного життя зазнала тимчасового спаду, однак із початком царювання Єлизавети I музична культура знову досягла високого рівня, відзначаючись професіоналізмом виконавців і значною роллю при дворі, як у церемоніальному, так і в повсякденному контекстах.

Єлизавета I зійшла на престол у 1558 році; її коронація у 1559 році супроводжувалася пишною мистецькою виставою:

турніром, маскарадом, банкетом та феєрверком, які мали підкреслити придатність молодій монархії до влади. Освічена й політично витончена, вона володіла кількома мовами і розуміла силу сценічної символіки: танець, мова та музика слугували їй як інструменти риторики та іміджу, що показували благополуччя монархії та зміцнювали престиж двору [9, 250-262].

Придворні маски за часів Єлизавети I були водночас сакральним і політичним театром. Їх ставили біля палаців та замків, часто на честь візитів королеви, у постановках брали участь аристократи, їх супроводжували музика, танець та хвалебні промови. Маски поєднували міфологічні та пасторальні мотиви з блискучими костюмами, іноді зовсім прості на початку правління, а згодом дедалі більш складні й дорогі, із винаходами сценографії (згодом за участю таких майстрів, як Ініго Джонс).

Особливість елизаветинської маски – дозвіл жінкам із вищого суспільства виступати на сцені, з маскою вони могли дозволити собі більшу свободу поведінки. Водночас жанр залишався надзвичайно елітарним: поети, композитори та хореографи (серед них – поети та музиканти епохи) творили для обраного глядача, а самі видовища служили інструментом дипломатії, внутрішньодворової політики та підкріплення королівській владі [33].

Придворна маска, будучи елітарним театральним-музичним явищем та майданчиком для експериментування з образом влади та гендерними ролями, одночасно входила до більш широкого контексту культурних трансформацій XVI століття.

Реформація XVI століття вимагала переосмислення інституцій, мови богослужіння та культурних форм. Одним із центральних питань реформаторів стала роль музики у новій англійській літургії: як поєднувати прагнення до «чистоти» богослужіння та ідею «*Sola scriptura*» (тільки Писання) з історично розвиненою практикою поліфонії та урочистої церковної музики. Ця невідомість у теологічному та практичному визначенні музичної «пристойності» зробила композиторів ключовими учасниками релігійного дискурсу, їм довелося творчо інтерпретувати нові розпорядження та обмеження.

«Sola scriptura» давала ясний орієнтир для богословського дискурсу, але не містила прямих приписів щодо музики. Реформатори, включаючи прихильників лютеранства та кальвінізму, у своїх практиках прагнули стриманості, політична реалізація цих ідей в Англії залежала від конкретних обставин, насамперед від політики, яку проводили монархи та їхні радники [25].

У XVI столітті церква залишалася одним із ключових покровителів музичної творчості та виконання. У цей час опера ще не виникла, а оркестр у сучасному розумінні був відсутній, громадські концерти, як окрема форма уявлення музики, залишалися рідкістю до XVIII століття. Більшість професійних музикантів працювала на королівські та аристократичні двори, проте значна частина їх творів призначалася для приватного виконання в придворних або домашніх каплицях. Навіть музика, що формально відноситься до «світської», часто зберігала літургійні функції, що підкреслює тісний взаємозв'язок сакрального та світського в музичній культурі епохи Тюдорів. Таке поєднання елітарності, символізму та ритуалу було невинуватим, воно відображало ширший культурний контекст епохи, де межа між світським і сакральним мистецтвом залишалася надзвичайно тонкою [3].

Водночас церква переживала глибокі структурні та доктринальні перетворення, які неминуче відбивалися на музичній практиці. Реформація, ініційована як рух за реформування літургійного життя, внесла радикальні зміни до обов'язків та функцій церковних музикантів. Англійський контекст виявився особливо складним: політична нестабільність та часта зміна релігійної орієнтації монархів робили перспективи музичної кар'єри в церковній сфері вкрай непередбачуваними. Музикант міг одночасно виконувати обов'язки, потрібні суворим католицьким богослужінням, та адаптуватися до нових протестантських вимог, що вимагало високої гнучкості та професійної компетентності [18, 911-979].

Реформаційні процеси безпосередньо впливали зміст і структуру богослужбової музики. За Едуарда VI літургійна практика зазнала спрощення: богослужбова музика скорочувалася, хор ставав менш складним, а акцент зміщувався з поліфонії на ясність тексту

і зрозумілість молитовних формул. Навпаки, за часи правління Марії I спостерігалось часткове повернення до дореформаційних традицій, з відновленням складніших хорових структур. Єлизавета I продовжила цю лінію, закріпивши та розвинувши репертуар придворних та парафіяльних хорів, що забезпечило наступність дореформаційних практик та підтримало стійку присутність музики у церковній культурі XVI століття [2; 1].

Особливого значення у цей період мали хорові школи та придворні капели, які забезпечували підготовку кваліфікованих співаків. Вони сприяли збереженню та поширенню музичних традицій. Ключовим елементом музичної підготовки було володіння технікою поліфонії, уміння виконувати як сакральні, так і адаптовані світські твори, а також розвиток навичок акомпанементу на клавішних і струнних інструментах. Церковна музика епохи Тюдорів демонструвала дивовижну пластичність: навіть за умов реформ вона поєднувала естетичну виразність із функцією духовного та соціального посередництва, підтримуючи престиж та авторитет церкви в очах суспільства [22].

Додаткове уявлення про еволюцію музичної культури Англії XVI століття дають не лише нормативні джерела, придворні документи та описи богослужбової практики, а й збережені рукописні збірки, що відбивають реальне музичне середовище, побутові форми музикування і механізми передачі репертуару. Подібні компіляції дозволяють виявити, яким чином сакральна та світська музика співіснували в одній культурній системі, як перепліталися літературні, релігійні та виконавські традиції, а також яким чином музична практика поширювалася поза офіційними придворними та церковними інститутами.

Звернення до рукописних джерел пізнього Середньовіччя та раннього Нового часу залишається ключовим інструментом реконструкції музичної практики Англії. У цьому контексті особливий інтерес становить унікальна антологія кінця XV–XVI століть, що надійшла до Британської бібліотеки у липні 1979 року за драматичних обставин: рукопис, виставлений на аукціоні Sotheby's і придбаний дилером від імені іноземного

замовника, був збережений для національних зборів завдяки клопотанням фахівців, стурбованих загрозою його вивезення за межі країни. Нині він зберігається під каталожним номером Add.60577 і демонструє широкий соціальний та функціональний спектр музичної культури епохи, будучи важливим свідченням її безперервності, адаптивності та взаємообумовленості з релігійними й літературними процесами [16, 179–182; 20].

Початковий інтерес дослідників був зосереджений на пам'ятниках середньоанглійської поезії, що містяться в антології, не відомих раніше. Однак подальше вивчення продемонструвало, що значна цінність рукопису полягає і в її музичному компоненті. Включені до неї вокальні канони, лютневі п'єси і клавірні композиції, переписані в XVI столітті, є рідкісним прикладом поєднання пізньосередньовічної письмової традиції з ранньо-тюдоровським інструментальним репертуаром.

Точне походження рукопису залишається невстановленим, проте внутрішні свідчення вказують на можливий зв'язок із Вінчестером. Вже на початку антології зустрічається ім'я «Бері», яке, ймовірно, належить ченцю церкви Святого Світуне. Далі в рукописі є вірш англійською мовою, адресований єпископу Вінчестера, що підтверджує локальний контекст її створення. Останній текст перед музичними п'єсами є англійською проповіддю, підписаною Джоном Уігом, священником, який промовив її на похороні королеви Марії. Одну з клавірних п'єс рукописи також приписують Джону Уіту, який помер у 1560 році після кількох арештів за відмову скласти присягу на верховенство монарха. Інших відомостей про його музичну діяльність не збереглися, проте сама згадка його імені підкреслює тісний взаємозв'язок релігійної, політичної та музичної практики в Англії середини XVI століття [17, 21-33].

Останній лист рукопису містить список членів Вінчестерського монастиря та посліду «*Liber Joannis Burgi*», що посилює гіпотезу про вінчестерське походження антології. Подальша історія її побутування залишається маловідомою: відомо лише, що протягом останніх трьох десятиліть перед придбанням рукопис перебував у приватній колекції сім'ї з Йоркширу [24].

Датування рукопису є складним завданням. На одному з аркушів зустрічається дата 1487 року, проте вона, мабуть, не відбиває початок листування. Ранні тексти, наприклад, нотатки про повінь у свято Святого Варфоломія, задають нижню межу формування склепіння (*terminus post quem*). Важлива присутність матеріалів XVI століття, серед яких тексти з датою 1549 року, а також згада-на проповідь, переписана не раніше 1558 року. Лютнева музика, ймовірно, була включена приблизно в той же час. Порівняння почерків, орнаментальних елементів та структури нотного запису дозволяє припустити завершення антології до 1600 року, при цьому музичні матеріали відрізняються єдиним стилем оформлення і, ймовірно, належать одному переписувачу [31, 47-54].

Крім музичних п'єс, антологія включає різноманітні тексти духовного та світського характеру англійською, французькою та латинською мовами. Особливе місце займає фрагмент листа Елізи Хейвуд, відправленого з Падуї його батькові Джону Хейвуду до Лондона. Хейвуди належали до католиків-нонконформістів, Джон Хейвуд (бл. 1497–1587), відомий як вірджиналіст, композитор, співак та епіграміст, служив при дворах Генріха VIII, Едуарда VI та Марії Тюдор, беручи участь у створенні музично-драматичних вистав. Незважаючи на те, що більшість його музики не дійшло до наших днів, деякі п'єси антології Add.60577 можуть бути пов'язані з його творчістю або професійним середовищем, в якому він працював.

Музичний розділ рукопису складає близько однієї десятої його об'єму і включає дві п'єси для лютні, не менше семи клавірних композицій та п'ять вокальних канонів. Ці матеріали перемешуються з текстовими коментарями, маргіналіями та вищезгаданою проповіддю. Оригінальним є спосіб запису музики: ноти в лінійки, що створює значні труднощі для сучасної інтерпретації, особливо щодо клавірних п'єс [16, 179-182].

Дві лютневі п'єси представлені в італійській табулатурі. Клавірні композиції включають контрапунктичні твори, танцювальні жанри (в основному галярди та вольти), а також інструментальні обробки вокального репертуару. У деяких випадках виявляються остинатні структури, що зазнають повторення та варіювання, в ін-

ших присутніх «cantus firmus», ймовірно пов'язаний з літургічними джерелами, хоча він і не виділений явно. Композиції демонструють розвинену клавірну ідіоматику, що багата орнаментациєю, характерним фігуруванням, це свідчить про високий рівень професійної культури англійських вірджиналістів доби Тюдорів [37, 121-150].

Заключний розділ музичного блоку включає п'ять вокальних канонів, коротких за обсягом і нерідко складних за контрапунктом. Серед них духовний канон «Ave Maria» для трьох голосів, чотири світських зразків, включаючи «As I me walkid» та «Trol the bol», представлені і в інших сучасних джерелах. Канони відбивають гнучкий кордон між духовним і світським репертуарами, характерний для англійської музичної культури кінця XVI століття [27].

Поєднання англійської поезії, текстів латинською та французькою мовою, лютневої, клавірної та вокальної музики дозволяє реконструювати механізми передачі, адаптації та виконання різноманітних жанрів, а також виявити єдність сакральної та світської культурних сфер в Англії епохи Тюдорів [21].

Отже, музична культура доби Тюдорів постає як інституціоналізована, соціально престижна та функціонально багатомірною система. Чітка ієрархія придворних музикантів, доступ виконавців «тихих» інструментів до приватного простору монарха та сталість професійних практик засвідчують високий рівень організації музичної професії і її включеність у механізми політичної символіки та репрезентації влади.

Реформаційні процеси не перервали музичної традиції, а спричинили її стильову й функціональну трансформацію: хорова культура, дореформаційний репертуар і виконавські моделі збереглися, забезпечивши спадкоємність духовної музики в нових конфесійних умовах. Водночас рукописні джерела кінця XV–XVI століть засвідчують активне співіснування сакрального і світського музикування, розвиток клавірної та лютневої практики, а також поширення напівпобутових і експериментальних форм.

Таким чином, музика в епоху Тюдорів виконувала соціально-комунікативну, релігійну та політичну функції, виступаючи

важливим чинником формування культурної ідентичності Англії та закладаючи підвалини подальшого розвитку англійської й загальноєвропейської музичної традиції.

## **2. Т. Талліс у контексті музичної культури правління чотирьох англійських монархів**

Томас Талліс, одна з центральних постатей англійської музичної культури XVI століття, творчість якого стала своєрідним «дзеркалом» релігійних і політичних трансформацій епохи Тюдорів. Його довгий творчий шлях, що охоплює правління Генріха VIII, Едуарда VI, Марії I та Єлизавети I, демонструє видатну майстерність у галузі поліфонії, а також рідкісну здатність адаптувати художню мову до історичних обставин, що стрімко змінювалися. Завдяки цій гнучкості Томас Талліс не просто зберіг своє становище в умовах релігійних реформ, а й сформував естетичний канон англійської церковної музики, актуальний і донині.

Про дитинство та юність Томаса Талліса збереглися вкрай мало документальних відомостей, що дуже характерно для музикантів англійського Відродження. Дослідники припускають, що він народився близько 1505 року, найімовірніше в графстві Кент, регіоні, де католицькі традиції були особливо сильними і де знаходилося багато монастирів, які забезпечували освіту для музично обдарованих юнаків. Його рання підготовка розвивалася в руслі дореформаційної англійської літургії, заснованої на бенедиктинських і августинських традиціях, яка відрізнялася багатю поліфонічною культурою.

Першою точно зафіксованою посадою Т. Талліса стала посада органіста у Дуврському бенедиктинському монастирі (1532). Проте вже наприкінці 1530-х років політичні зміни, насамперед розпуск монастирів з ініціативи Генріха VIII, змусили шукати його нове місце. В 1538 році він став старшим співаком Уолтемського абатства, але і воно було закрито в 1540 році. Цей період

нестабільності став прологом до пошуку нового статусу в умовах церковної системи, що швидко змінюється [28, 12-18].

Після розпуску абатства Томас Талліс вступив до хору Кентерберійського собору, де служив під керівництвом архієпископа Томаса Кранмера. Саме тут він вперше зіткнувся з англіканською реформою, зміною мови богослужіння і структури музичного супроводу. Перебування в Кентербері стало для Т. Талліса важливою школою, де він навчився працювати з новими формами англійського церковного співу.

У 1543 році Т. Талліс був запрошений до Королівської каплиці – головного музичного осередку тюдорського двору. Попри те, що Генріх VIII вже розірвав стосунки з Римом, богослужбова практика придворної церкви значною мірою зберігала католицькі риси. Це створило умови для того, щоб Талліс продовжував працювати в усталених поліфонічних жанрах, зокрема над розгорнутими антифонами та месами, що й надалі залишалися частиною репертуару капели. Музика цього періоду вирізняється складною горизонтальною поліфонією, успадкованою від епохи старого обряду; протяжними мелізматичними лініями, урочистістю звучання, адресованій королівській церковній естетиці.

Правління Едуарда VI (1547-1553) ознаменувалося радикальною літургійною реформою, яка прагнула простоти і ясності англійського тексту. Композиторам було доручено писати музику, яка б дозволяла чітко розбирати слова молитви, це вимагало відмовитися від складної поліфонії. За часи правління Едуарда VI з'явилися й інші приписи за музичною формою: переклад латинських текстів на англійську мову та обмеження мелізматичного листа. На художньому рівні це виявилось у переході до силабічного (складового) викладу тексту, посилення гомофонної фактури та чіткої декламації, а також у скороченні вокального складу до 4–5 голосів у низці творів [12, 175-210].

Приблизно в цьому ключі можна згадати гімн Т. Талліса «O Lord Give Thy Holy Spirit» (Господи, дай нам Духа Твого Святого). Він демонструє складову ясність, гомофонію та акуратні поліфонічні вкраплення, які лише підкреслюють, а не

затемнюють текст. Характерні каденції та повернення до єдиного звучання є засобом забезпечення розбірливості слова.

Томас Талліс створив інші зразкові приклади едвардіанського стилю. Один із найвідоміших, це мотет «If Ye Love Me», який демонструє ясну, майже прозору поліфонію, строгу підпорядкованість музики структурі англійського тексту, відмова від мелізм та прикрас на користь стриманості та виразності. Також до цього періоду належить піснеспів «O Lord, in Thee is All My Trust» Т. Талліса, у якому композитор поєднує риси реформаторського псалмодичного стилю з інтонаційністю народної баладної традиції, доповнюючи музичну тканину легкими мелодичними «усмішками» – короткими колоратурними підйомами наприкінці фраз [15].

Коротке, але значуще правління Марії I (1553–1558) ознаменувалося відновленням католицького обряду в Англії. Для Томаса Талліса це створило умови для повторного звернення до розгорнутих поліфонічних форм. Католицька меса знову посіла центральне місце у богослужінні, латинська мова відновила свій статус літургійної основи, що, своєю чергою, відкрило ширші можливості для складної поліфонічної розробки.

У творчості композитора цього часу помітне ускладнення фактури: зростає кількість голосів (у деяких творах – до семи і більше), посилюється роль імітаційної техніки, з'являється насичена, детально розписана музична тканина. Такі композиції, як «Gaude gloriosa Dei Mater» (монументальний дев'ятичастинний антифон) і «Missa Puer natus», переконливо демонструють ці зміни: латинська мова, традиційна католицька тематика та висока щільність поліфонічного письма формують характерну естетику цього періоду. Поряд із ними з'являються великі латинські респонсорії та гімни, що виразно репрезентують оновлену католицьку музичну традицію в англійському контексті.

З приходом Єлизавети I у 1558 році англіканська реформа була відновлена, однак уже в пом'якшеній і більш гнучкій формі. Це створило для Томаса Талліса можливість поєднувати англійський літургійний текст із традиційними латинськими жанрами,

зберігаючи спадкоємність попередньої музичної практики в нових конфесійних умовах.

Важливою подією стало надання у 1575 році Т. Таллісу та його учню Вільяму Берду королівської монополії на друк нот і нотного паперу. Таке привілейоване становище не лише забезпечило композиторам економічну стабільність, а й надало можливість суттєво впливати на формування репертуару англійської церкви. Того ж року була опублікована збірка «*Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur*», що містила 34 латинських мотетів. Серед композицій особливо вирізнялися «*In manus tuas*» (п'ятиголосний респонсорій), «*O nata lux*» (зразок просвітленої духовної лірики) та «*Suscipe quaeso Domine*» (семиголосна композиція на текст Ісидора Севільського, позначена рідкісною різноманітною глибиною) [29, 114–137].

Т. Талліс упевнено володів усім арсеналом музичного мислення свого часу: технікою контрапункту, розвиненою імітаційністю, інтонаційною стриманістю та окремими хроматичними зворотами, притаманними пізній англійській готичній традиції. Він не прагнув зовнішніх ефектів, надаючи перевагу внутрішній зосередженості музичного вислову. Саме богослужбовий контекст відіграє ключову роль у розумінні його творчості, оскільки визначає її експресію, духовну глибину та особливу зосередженість музичної мови.

Уся його спадщина формується в тісному зв'язку з драматичними змінами, що відбувалися в англіканській і католицькій традиціях XVI століття. У відповідь на чергування конфесійних курсів за Генріха VIII, Едуарда VI, Марії I та Єлизавети I Томас Талліс виробляє унікальну здатність адаптуватися до різних богослужбових вимог, зберігаючи при цьому високий художній рівень композицій. Його твори не лише віддзеркалюють стилістику епохи Тюдорів, а й формують її, стаючи частиною канону англійської церковної музики.

У доробку Т. Талліса можна окреслити три основні творчі напрями, безпосередньо пов'язані з богослужбовою практикою:

1. Англійські мотети, зокрема «*If Ye Love Me*» (Якщо ти мене кохаєш) та «*Hear the Voice and Prayer*» (Почуй голос і молитву).

Ці композиції втілюють ідеали ранньої англіканської Реформації: стислу форму, силабічний виклад і передусім зрозумілість тексту. Для них характерна стримана гармонія й майже повна відмова від пишної поліфонії, що відповідало вимогам Томаса Кранмера про «один склад на ноту» та прагненню підкреслити доступність богослужіння для вірян;

2. Латинські гімни та антифони, такі як-от «*Salve intemerata virgo*» («Радуйся, непорочна діво») чи «*O nata lux*» («О, народжений розкішшю»). Написані здебільшого в католицькі періоди правління, вони демонструють іншу грань таллісовського стилю: багатоголосся, орнаментальність, широкі мелізми та гнучку поліфонічну лінію. Ці твори споріднені з континентальною французько-фламандською традицією і засвідчують технічну майстерність композитора, здатного працювати в різних естетичних системах;

3. Монументальна поліфонія, кульмінацією якої стала велетенська сорокаголосна композиція «*Sperem in alium*» («Надія в іншому»). Це не просто унікальний для Англії твір. Він є вершиною тюдоровської хорової культури, у якій поєднуються поліфонічна віртуозність, просторове мислення та богословський символізм. Масштаб і структурна складність твору свідчать про широку обізнаність Талліса з континентальною поліфонічною традицією та його спроможність переосмислити її в межах англійської хорової культури.

Разом ці три напрями формують цілісний образ композитора, який умів працювати і в рамках суворої англіканської аскези, і в межах пізньосередньовічної католицької пишноти, і у сфері експериментальної поліфонії, що виходить за звичні формати богослужіння.

Епоха Тюдорів завершилася, а інтерес до Т. Талліса ніколи не згасав. Навіть у XVII–XVIII століттях, коли церковна дисципліна в Англії переживала спад, його музика продовжувала виконуватися, передусім ті твори, що надавалися до регулярного богослужбового вжитку. У XIX столітті, на тлі відродження англіканського хорового співу та оксфордського руху, Томас Талліс знову став центральною фігурою церковного репертуару. Особливої ваги набув твір «*Responsus*» («Відповіді») – короткі літургійні

репліки, що виконувалися у вечірні служби. Їхня ясність і елегантна строгість зробили їх взірцем для англіканських композиторів XIX століття, Укупі з тим твір створює атмосферу медитативної благоговійності, що ідеально відповідало богослужбовим ідеалам вікторіанської Англії [25, 379-425].

У XIX столітті ці композиції передруковувалися десятками видань: лише «Відповіді» вийшли більш ніж у тридцяти виданнях з 1840 по 1914 рік. Їх виконували як великі соборні капели, і невеликі сільські хори. Музика Томаса Талліса стала стандартом англіканської літургійної практики. Однак ставлення критиків до творчості композитора в XIX столітті було неоднозначним. Одні вважали його музику архаїчною, інші надмірно складною. Газета «Spectator» називала його твори «помилкою варварського віку». Але вже наприкінці століття інтерес до Томаса Талліса зростає, насамперед завдяки Річарду Террі, органісту Вестмінстерського собору, який знову відкрив католицькі твори композитора і включив їх до репертуару.

XX століття принесло нове осмислення фігури Т. Талліса: його почали сприймати як останнього великого представника англійської католицької поліфонії. Роботи музикознавців, відновлення старовинних текстів та поява професійних ансамблів старовинної музики, таких як «Tallis Scholars» («Вчені Талліса»), «The Sixteen» (Шістнадцять), «The King's Singers» (Королівські співаки) – відродили інтерес до його вишуканої поліфонії.

Музика Т. Талліса почала звучати у концертних залах, на міжнародних фестивалях хорової музики, у інтерпретаціях інших композиторів («Фантазії на тему Талліса» Ральфа Воан-Вільямса). Його духовна естетика виявилася напрочуд співзвучною сучасному сприйняттю: спокійна велич, суворий баланс голосів і внутрішня зосередженість зробили Т. Талліса символом англійської хорової традиції. Музикознавці нерідко відзначають дивовижне поєднання художнього дару та політичної інтуїції. Він жив в одному із нестабільніших періодів англійської історії, не потрапивши під підозру жодного монарха. При цьому його музика була безбарвною адаптацією до вимог часу, вона зберігала високу художню цінність і власний стиль. Як слушно зауважив

Дж. Харлі: «Талліс діяв як стратег у війні. Він бачив хибні кроки, знав, як їх уникнути, і завжди вибирав шлях, що дозволяє йому залишитися у центрі музичного життя» [ 26, 81].

Саме ця гнучкість і здатність «читати епоху» дозволили Т. Таллісу створити музику, одночасно вкорінену у традиції та вічно актуальну.

Таким чином, Т. Талліс стоїть біля витоків англійської поліфонії не як її вища кульмінація. Його творчість – це унікальний синтез католицької глибини, англіканської ясності та особистого голосу. Він зумів пройти через релігійні бурі XVI століття та сформувати зразок духовної музики, рівного якому Англія не знала ні до, ні після. Твори Т. Талліса продовжують звучати у всьому світі, його ім'я стало символом англійської хорової традиції, його музика залишається дивовижним прикладом того, як художня інтуїція і історична гнучкість можуть створити воістину вічний спадок.

**Висновки.** Узагальнюючи викладене, доцільно підкреслити, що музична культура тюдорівського двору функціонувала як цілісна система, у якій церемоніал, придворна маска, богослужбовий спів і інструментальне музикування перебували у взаємодії. Саме придворна маска виявляє показовий механізм цієї системи: вона поєднувала музику, сценічну дію, символіку костюму, просторову організацію та ритуалізовану участь монарха, формуючи синтетичну модель, що сприймалася водночас зорово й акустично.

У цьому контексті духовна творчість Т. Талліса набуває принципово нового значення. Його літургійні композиції не існували ізольовано від придворного культурного середовища, а становили інший, сакральний вимір тієї самої системи. Якщо придворна маска моделювала сакральний образ монархії у світсько-театралізованій формі, то богослужбова музика Талліса формувала акустичний простір легітимації влади у сфері сакрального. Обидві практики спиралися на спільні принципи: символізм, ритуалізованість, синтетичність дії та підпорядкованість ідеї монархічного порядку.

Зміни конфесійної політики Генріха VIII, Марії I та Єлизавети I не зруйнували цієї моделі, а лише модифікували її змістове

наповнення. Придворна маска зберігала структуру репрезентації, змінюючи ідеологічні акценти, тоді як Талліс, адаптуючи свою музику до нових літургійних вимог, забезпечував спадкоємність традиції в умовах релігійних трансформацій. Саме тому його творчість демонструє й інституційну функцію музики як елемента державного та придворного порядку.

Отже, звернення до придворних масок у дослідженні не є периферійним щодо аналізу духовної музики Талліса. Навпаки, маска і богослужіння – два взаємодоповнювальні аспекти єдиної культурної моделі Тюдоровської Англії, у якій музика виступала засобом політичної комунікації, релігійної ідентифікації та символічного конструювання монархічної влади. Саме в цій взаємодії виявляється структурна цілісність музичної культури епохи та пояснюється стійкість її форм попри радикальні історичні зміни.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для музичних шкіл. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
2. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950 – 1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.
3. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 542 с.
4. Скорик А. Я. Мистецтво телекомунікації в глобальному просторі медіакультури. Український дискурс : дис. ... д-ра наук : 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 370 с.
5. Словник іншомовних слів. ред. О. Мельничук. Київ : Гол. ред. України. Рад. енциклопедії, 1977. 776 с
6. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в культурі королівського двора Якова I Англійського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне, 2019. Вип. 33. С. 19–25.
7. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в творчості англійського поета і драматурга Бена Джонсона. *Культура і сучасність : Альманах НАКККіМ.* Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 1, С. 91–97.

8. Соколова А. В. Танець як ключовий елемент придворної Маски королівського двора Англії періоду правління Якова I. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2020. Вип. № 2-3 (47-48). С. 250-262.
9. Соколова А. В. Сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній Масці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. жур.* Київ, 2020. Вип. 3. С. 61-69.
10. Толочко О. П. Літописець Нестор: Повість минулих літ. Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка. 2005. Том 9. 232 с.
11. Bentley G. A Book of Masques: In Honour of Allardyce Nicoll. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 514 p.
12. Bertoglio Ch. Reforming Music: Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century. Berlin: De Gruyter, 2017. 836 p.
13. Blanks K. The Masque, a cour Chambers E. The Elizabethan Stage. Oxford & New York : Clarendon Press & Oxford University Press, 2010. 488 p.tly entertainment. London : MasterThesis, 1969. P. 34.
14. Bowers R. Thomas Tallis at Dover Priory, 1530–1531. *Early Music*, 2016. Vol. 44, No. 2. P. 197–205.
15. Bray R. The Part-Books Oxford, Christ Church, MSS 979-983: An Index and Commentary. *Journal: Musica Disciplina*, American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, 1971. Vol. 25. P. 179-182.
16. Brown W. Byrd: Keyboard Music, *Musica Britannica*, 1969. No.20, 71 p.
17. Burkholder J. P., Donald J. G., Claude V. P. A History of Western Music. New York: W. W. Norton, 2014. 1200 p.
18. Cunningham D. The Jonsonian Masque as a Literary Form. *Journal ELH (Language & Literature, Humanities)*. Baltimore : The Johns Hopkins University, 1955. Vol. 22, No. 2. P. 108-124.
19. Dart T. New Sources of Virginal Music. *Music & Letters*, 1954. Vol. 35. 101 p.
21. Elliott K. Music of Scotland 1500-1700. *Journal: Musica Britannica*, 1957. Vol. 15. No.84. P. 198.
22. Evans H. A. English Masques. Baltimore : Folcroft Library Editions, 1972. 245 p.
23. Gant A. The Composers of the Chapel Royal. *Organists' Review*, 2011. Vol. 97, No. 2. P. 7–15.
24. Gant A. O Sing Unto the Lord: A History of English Church Music. Chicago: University of Chicago Press, 2017. 193 p.

25. Hall Ed. Containing the history of England, during the reign of Henry the Fourth, and the succeeding monarchs, to the end of the reign of Henry the Eighth, in which are particularly described the manners and customs of those periods. London : Andesite Press, 2017. 924 p.

26. Harley J. Thomas Tallis. Burlington, VT: Ashgate, 2015. 284 p.

27. Hartz D. Keyboard Dances from the Earlier 16th Century, Corpus of Early Keyboard Music, 1965 188 p.

28. Henderson C. W. J. The Effects of the English Reformation on Music as Seen in the Church Music of Thomas Tallis. Master's thesis, Ohio University, 1960. P. 12-18.

29. Knowles J. Politics and Political Culture in the Court Masque. London : Palgrave Macmillan, 2015. 256 p.

30. Machlis J. The Enjoyment of Music. New York : W. W. Norton & Company, 2015. 672 p.

31. Miller H. K. 16th century Faburden Compositions for Keyboard. Musical Quarterly, 1940. Vol. 26. 60 p.

32. Reese G. Music in the Middle Ages. New York : WW Norton & Co Inc., 1940. Ch. 7. 502 p.

33. Schelling F. E. Elizabethan Drama 1558-1642: A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theaters. Houghton : Houghton Mifflin Company, 1908. Vol. II. 1291 p.

34. Willis J. Church Music and Protestantism in Post-Reformation England:Discourses, Sites and Identities. Aldershot: Ashgate, 2010. 294 p.