



Т. В. СМИРНОВА

Новосибирская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки

УДК  
785.7.034.7 (420)

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ  
АНГЛИЙСКИХ КОНСОРТНЫХ  
ЖАНРОВ XVI—XVII ВЕКОВ

В истории английской музыки рубеж XVI—XVII веков отмечен стремительным развитием инструментализма, на волне которого необычайного расцвета достигла консортная культура [1; 10]. Показательно, что зарубежные исследователи подчеркивают исконно национальную специфику самого понятия консорт (англ. *consort* — сообщество, товарищество), применимого к области вокальной, вокально-инструментальной и собственно инструментальной музыки. В рамках данной статьи под консортом мы подразумеваем небольшой инструментальный ансамбль, распространенный в Англии в XVI—XVII веках [5, с. 429].

Своеобразие художественной ситуации в области средневекового и ренессансного инструментализма заключалось в господстве устного творчества, типичной же формой музицирования была импровизация, во многом обусловившая «конспективную» нотную запись. Ситуация значительно изменилась в эпоху раннего барокко, когда явно обозначилась «мощная тенденция к упорядочению и письменной фиксации всех видов импровизаторской техники, к ее последовательному регламентированию» [11, с. 55]. Письменная музыкальная традиция несла в себе совершенно новую концепцию музыкального искусства, иные эстетические критерии и творческую психологию [11, с. 4]. Переход от нефиксированного способа существования музыки к фиксированному произошел в кратчайшие сроки. Буквально за последние десятилетия XVI века в Англии появилось ко-

лоссальное количество авторских ансамблевых музыкальных пьес с подробной записью голосоведения, вместе с которыми, однако, начался активный процесс изживания собственно импровизаторского творчества<sup>1</sup>.

С постепенным установлением приоритета фиксированной музыки сопряжено и формирование относительно устойчивых в тембровом отношении типов инструментального консорта. Если на протяжении длительного времени «музыкальные произведения, написанные для определенных ансамблей, почти полностью отсутствовали» [8, с. 306], то музыканты раннего барокко все чаще выписывали исполнительский состав. На рубеже XVI—XVII веков в Англии утверждаются два основных типа инструментального консорта — *broken* («разделенный», или смешанный, включающий флейты, дискантовую и басовую виолы, лютни, бандоры и цитры) и *whole* («цельный», состоящий из группы однородных инструментов, преимущественно виол, нередко в сопровождении комнатного органа)<sup>2</sup> [4, с. 116—117; 5, с. 429; 12, с. 170—171].

Для обозначения темброво-исполнительского состава консорта исследователи оперируют и иными терминами — *full consort* («чистый консорт») [12, с. 172; 21, с. xv] и *consort of viol* («консорт виол») [15, с. xv; 16, с. 583]. Согласно Дж. Уэстрепу, в отличие от «смешанного (*broken*) консорта», в котором сочетались струнные и духовые инструменты, «чистый (*full*) кон-

сорт» состоял из инструментов одного семейства [12, с. 172]. Таким образом, понятия *full consort* и *whole consort* оказываются идентичными. Использование же термина *consort of viol* вызвано стремлением исследователей подчеркнуть связь *whole consort* со звучанием именно виол, особо любимых англичанами.

Совершенно иную позицию в трактовке терминов *broken* и *whole* занимает У. Эдвардс, полагающий, что наиболее адекватно для обозначения ансамбля неоднородных инструментов понятие *mixed consort* («смешанный консорт»). Обращая внимание на этимологию слова *broken*, Эдвардс приходит к выводу, что оно означает не столько смешанный состав, сколько «беспорядок», поскольку буквальный перевод слова *broken* — «разбитый», «ломаный», «нарушенный». Аналогичен подход Эдвардса и к трактовке термина *whole*, который, по его мнению, указывает не столько на тембровую однородность консорта, сколько на полноту звучания. В таком случае термины *broken consort* и *mixed consort* нетождественны: если первый отражает некое эстетическое свойство, то второй — собственно исполнительский состав [18]. Такое же соотношение можно распространить на понятия *full* или *whole consort* и собственно *consort of viol*.

С относительной стабилизацией тембровых составов выработывалась специфика инструментального тематизма, стилистические особенности которого зависели от приемов звукоизвлечения и технических возможностей инструментов. Установление ценностного приоритета нотированной музыки оказалось синхронным сознательному применению композиторами различных типов техник и фактуры [11, с. 58]. Выработка единых специфических форм выражения, содержательного плана, композиционной логики, наряду с социальной средой возникновения и функционирования произведений, способствовали формированию обобщающей и фундаментальной категории жанра, применимой отныне и к раннебарочной ансамблевой музыке.

Процесс жанрового осознания английских консо́ртов отчетливо обозначился на рубеже XVI—XVII веков. Жанровая система консортной музыки зафиксирована практически во всех англоязычных музыковедческих работах. Несмотря на немногочисленность видовых наименований, английские авторы предлагают несколько различные типологии. Согласно Г. Дэви, основные жанровые группы составляют танцы, фантазии (или *фэнси*, как называли их в Англии),

вариации и изобразительные пьесы [17, с. 28]. Учебная классификация [16, с. 581—582] также включает танцевальные пьесы, фэнси и вариации; в качестве самостоятельного жанра выделен *In nomine* — специфически английский вид, генетически связанный с вокальными композициями на богослужебный текст «*Benedictus qui venit in nomine Domine*» (о происхождении жанра подробнее см.: [28, с. xvii—xxi]). Косвенно жанровая типология представлена в предисловиях к томам серии «*Musica Britannica*». Т. Дарт и У. Коэтс, относя к достижениям англичан в области инструментальной культуры как клавирную, лютневую, так и ансамблевую литературу, ссылаются на «тысячи фантазий, *In nomine* и танцевальные пьесы для виол и других инструментов» [15, с. xv]. Д. Пирт, перечисляя жанры инструментальной музыки, в которых работал Дж. Дженкинс, упоминает танцевальную музыку, фантазии и *In nomine* [22, с. xiii]. Среди инструментальных композиций О. Гиббонса Дж. Харпер называет фантазии, *In nomine*, танцы и вариации на мелодию «*Go from my Window*» [21, с. xv]. Расхождения в области жанровой типологии связаны, по-видимому, с обращением исследователей к отдельным этапам истории ансамблевой культуры, которая однако на протяжении своего достаточно длительного существования была нестабильной и эволюционировала в том числе в жанровом отношении.

Задача выделения этапов развития английских консо́ртов в исследовательской литературе практически не ставится, что, вероятно, обусловлено слабой разработанностью вопросов их музыкальной стилистики. Безусловным тому доказательством является периодизация, приведенная в оксфордском учебнике [16, с. 587—588]. В соответствии с историческими событиями здесь обозначены грани отдельных этапов развития ансамблевой музыки, что, естественно, не может не вызвать критического отношения. В качестве кульминационного периода выделены 1605—1620 годы — время правления Якова I. Новый виток истории — 1620—1648 годы, отмеченные событиями гражданской войны, связываются с деятельностью У. Лоуса (1620—1645), а творчество Дженкинса (1592—1678) без ясной аргументации относят к следующему этапу. Представленная периодизация не вполне убедительна, носит несколько декларативный характер, поскольку в ее основе лежат сугубо внешние факторы

при несистемном введении, а иногда и отсутствии стилистических характеристик. Несмотря на то, что социальные изменения действительно оказывали определенное влияние на музыкальные приоритеты, все же состояние ансамблевого музицирования в Англии было стабильным на протяжении всего XVII века, и этапы развития консORTов не зависели от смен политических эпох.

В решении вопросов музыкальной периодизации английских консORTов, способствующих пониманию генезиса жанров и путей их развития, на наш взгляд, необходимо опираться не только на фактологические, но и, прежде всего, собственно музыкально-стилистические факторы. Обозначенные нами основные вехи развития консORTов до некоторой степени условны, что определяется главным образом невозможностью восстановления точных дат создания произведений. Ориентироваться исключительно на известные годы жизни музыкантов и сохранившиеся даты изданий коллекций ансамблевой музыки, включающих, как правило, хронологически разнородный материал, представляется не совсем правомерным.

Выделяя четыре этапа в истории английских консORTов, подчеркнем, что этап становления связан с деятельностью генерации музыкантов, родившихся в 30—40-е годы XVI века, и ушедших в конце столетия — 80—90-е годы. В их числе как итальянские музыканты, работавшие в Англии, — У. Дэмэн (1540—1591) и А. Феррабоско-старший (1543—1588), так и англичане — У. Манди (1528—1591), Р. Парсонс (ок. 1535—1571), Р. Уайт (1538—1574), Х. Мудд (ум. 1588), деятельность которых целиком пришлась на вторую половину XVI века, хронологически соответствуя основному времени владения Елизаветы I. В творчестве «елизаветинцев» постепенно вырабатываются основные жанровые направления, определившие дальнейшие пути развития английской консORTной музыки вплоть до 1680-х годов<sup>3</sup>.

*Первую группу* составляют инструментальные переложения вокальных пьес литургического предназначения. Композиции подобного рода, выполненные в традиционной для средневековоренессансной культуры технике письма на *cantus firmus*, сопровождаются латинскими церковными инципитами. В их числе авторские и анонимные «*Salvator mundi*», «*O lux beata Trinitas*», «*Miserere*», «*Laudes Deo*», «*Deum transisset*

*Sabbatum*», однако исключительное положение по своей многочисленности заняли *In nomine*<sup>4</sup>.

*Вторая группа*, смыкаясь с бытовой ветвью музыкальной культуры, представлена танцевальными жанрами. Антологии елизаветинской консORTной музыки содержат различные танцы — *Allemande*, *Gaillarde*, *La represa*, *Ronda*, *Ruger*, *Desperada*, *Pavan*, *Passamezzo*, *Brandeburges*, — в основном анонимные [28]. Павана и гальярда, которые впоследствии утвердятся в ансамблевой культуре, числятся, например, в творчестве Феррабоско-старшего — одного из наиболее авторитетных музыкантов своего времени.

*В третью группу* мы объединяем пьесы, являющиеся, возможно, инструментальными версиями бытовых песен, сопровождаемых в качестве подзаголовков начальными словами текста. Композиции подобного рода были зафиксированы еще в творчестве музыкантов первой половины XVI века — эпохи Генриха VIII. В их числе, например, созданная самим королем «*If Love now reigned*», «*Trolly lolly*» — У. Корниша, а также анонимные «*And I were a maiden*», «*I loved unloved*» [25].

К *четвертой группе* относим пьесы без явно выраженной жанровой ориентации, имеющие в качестве подзаголовков нейтральные названия, как например, «*Ut-re-mi-fa-sol-la*» Парсонса, Дэмэна, Феррабоско-старшего, «*Sol-re-sol-mi-sol*» Мэллори (ум. 1572) или же анонимные «*Duo*» [28]. Пьесы с подобными названиями встречаем также у мастеров следующего поколения, в частности, Т. Томкинса (1572—1656). Все же в дальнейшем они не составят, в силу ограниченного объема, группу, репрезентирующую английскую ансамблевую культуру.

*Пятую группу* образуют ранние ансамблевые фантазии, появляющиеся в творчестве мастеров первого поколения инструментального консORTа, в частности, Феррабоско-старшего и Манди. Одним же из первых авторов фантазии для виол в Англии признан Р. Уайт.

«*Живой*» характер истории все же не позволяет связать обозначенный этап исключительно с творчеством одного поколения. На протяжении всей второй половины XVI века продолжалась деятельность музыкантов, творческий путь которых начался в первой четверти XVI века и совпал со временем правления Генриха VIII. В их числе такие прославленные мастера, как Т. Таллис (ок. 1505—1585) и К. Тай (ок. 1505—1572). К музыкантам этого поколения причислим и менее известных на

сегодняшний день авторов — Брюстера, Пойнта, Р. Питтинса. Вместе с тем инструментальные композиции (преимущественно переложения церковных песнопений этих мастеров) опубликованы в антологиях елизаветинского времени, что однако не противоречит традиционной жанровой направленности консортов второй половины XVI века.

В то же время Бёрд (ок. 1543—1623), пережив своих современников, «перешагнул» в следующую фазу развития консортов, начавшуюся приблизительно с 1580-х годов и продолжившуюся до завершения 1620-х годов. Именно на это время приходится творческая активность целой плеяды крупнейших мастеров, родившихся в 1560—80-е годы и завершивших свой путь в первой четверти XVII века.

Деятельность этих музыкантов охватывала довольно широкое географическое пространство, позволяющее судить о масштабности и чрезвычайной распространенности культуры, включая и континентальные страны. Лидирующими авторами поколения были Дж. Булл (1562—1628), Т. Морли (1557—1602), О. Гиббонс (1583—1625), Дж. Доуленд (1563—1626), которые состояли в королевской капелле, а также на придворной королевской службе в Лондоне. Здесь протекала деятельность и других, не менее значимых музыкантов — А. Феррабоско-младшего (ок. 1578—1628), Дж. Копрарио (ок. 1570—1626), Р. Деринга (1580—1630), Дж. Адсона (ум. 1640), Т. Лупо (1571—1627).

Средоточием развития музыкальной культуры, безусловно, являлись и кафедральные соборы. В Лондоне — собор св. Павла, где в детстве пел в хоре П. Филипс (ок. 1560—1628), должность органиста в свое время здесь занимал Морли, а руководителя хора — М. Пирсон (ок. 1571—1651). В Вестминстерском аббатстве в качестве органиста значился О. Гиббонс. В капелле св. Георгия знаменитого Виндзорского замка органистом служил Дж. Манди (ок. 1555—1630). В Линкольне органистом и капелмейстером некоторое время был У. Бёрд, в Уинчестере и Чичестере — Т. Уилкс (ок. 1576—1623).

К важным музыкальным центрам Англии относятся старинные университетские города — Кембридж, где степень бакалавров музыки в свое время получили Р. Уайт, О. Гиббонс, — и Оксфорд, где некоторое время в соборе Крайст-Черч служил отец знаменитого поэта

Дж. Мильтон (ок. 1563—1647), а степень бакалавра музыки присудили Уилксу и Доуленду, доктора музыки — Гиббонсу.

Свою роль в развитии музыкального искусства сыграли и дома влиятельных в Англии семейств. Например, у графа Уорфикского на службе состоял Р. Алисон (ок. 1560—1610), Дж. Уорд (1589—1638) был связан с семейством Фаншоу, Дж. Уилби (ок. 1574—1638) — с домом Китсонов в Лондоне. В графстве Эссекс некоторое время находились на службе Бёрд, Уорд и Д. Бэхилер (1572—1619).

Многие английские музыканты, творчество которых всецело связано с национальной традицией, большую часть своей жизни провели на континенте. Среди них — У. Брэд (ок. 1560—1630), прославившийся как один из первых в истории музыки скрипачей-виртуозов, находившийся на службе при дворах немецких вельмож в Берлине, Бюкебурге, Гамбурге и датском королевском дворе; также в Германии (Хайдельберг, Бюкебург) и Дании (Копенгаген) состоял на придворной службе Т. Симпсон (1582—1628). Некоторое время должность органиста в английской коллегии в Риме занимал Филипс, позже обосновавшийся в Бельгии (начала в Антверпене, затем в Брюсселе, где в свое время также бывал Булл). Прежде чем получить долгожданную должность придворного лютниста в Англии, Доуленд состоял на службе у английского посла в Париже, некоторое время он также провел в Дании, будучи придворным королевским лютнистом, и, кроме того, много выступал при дворах Брауншвайга, Касселя, Нюрнберга и Италии.

Второй, кульминационный этап развития консортов совпал со стадией завершения «золотого века» Елизаветы I и всецело охватил эпоху Якова I. Этот период отмечен стабилизацией и утверждением основных типов инструментального консорта: если на предыдущих этапах тембровый состав ансамблей не обозначался (указывалось лишь число голосов ансамбля [28; 29] или, в отдельных случаях, стояли ремарки *keyboard*, *consort* и *choral* [25]), то на втором этапе тембровый состав ясно фиксируется [24; 27]. Более того, господствующая на протяжении длительного времени анонимная традиция на рубеже XVI-XVII столетий сменяется все возрастающей ролью авторского начала, сопровождаемого отчетливыми проявлениями индивидуального «почерка» того или иного музыканта [13].

Некоторые изменения в этот период коснулись и жанровой системы ансамблевой литературы. В группе инструментальных переложений богослужебных песнопений круг наименований консортных пьес сужается, ввиду все большего отхода музыкального искусства от церковной традиции в сторону его секуляризации и развития светских форм музыкального времяпрепровождения. Свою актуальность сохранили лишь *In nomine*, заняв устойчивое положение вплоть до конца XVII столетия.

Относительно стабильными в это время оказались и инструментальные переложения бытовых песен. Сошлемся, в частности, на «*Go from my window*» Гиббонса [29], «*It was a Lover and His Lasse*» Морли, «*Never Weather — beaten Sail*» Т. Кэмпиона (1567—1620) [19]. Некоторые пьесы, например, «*And I as well as thou*» М. Иста (1580—1648), или «*The Temporiser*» Р. Джонсона (1583—1633) [24] помещены в собраниях консортной музыки в танцевальных разделах, однако без указания вида того или иного танца. Это также свидетельствует о прозрачности границ, отсутствии четкой дифференциации между двумя ветвями бытового музицирования — песенной и танцевальной.

Из обилия позднеренессансных танцев в консортной литературе данного периода утверждаются лишь три вида — *павана*, *гальярда* и *аллеманда*. Имея общеевропейскую популярность, чем, вероятно, обусловлено их приоритетное положение в барочной культуре, эти танцы явились константными компонентами жанровой системы английских ансамблей не только в рубежные десятилетия, но и в следующий за ними период. Специфичным становится снабжение пьес подзаголовками, представленными в виде посвящения какой-либо персоне (в частности, «*Pavan The Lady Frances Sidney's Goodnight*» Алисона) или инципитов песен (например, аллеманда «*The Honeysuck*» Э. Холборна (ок. 1545—1602), что также подтверждает распространенное мнение о производности танцевальной литературы от вокальной. Помимо трех обозначенных видов, в английской ансамблевой музыке этого времени зафиксированы *куранты* и *жиги*. Образцы куранты встречаем, например, у Холборна, деятельность которого продолжалась приблизительно с середины 60-х годов XVI до начала XVII века, связывая, таким образом, два этапа развития консо́ртов<sup>5</sup>. Обратим внимание, что композиции Холборна размещены

в современных антологиях рядом с пьесами, примыкающими скорее ко второму этапу развития консо́ртов, когда зафиксировано обращение к куранте и других мастеров, в частности, Феррабоско-младшего и Брэйда [24]. Но и в этом поколении данный вид количественно уступает место паване, гальярде и аллеманде.

Во всем объеме танцевальной литературы этого периода нами обнаружены лишь несколько консортных жиг — «*Mistress Tittle's Jig*» и «*French Jig*» [24] Т. Хьюма (ок. 1569—1645), а также шесть образцов, принадлежащих Р. Риду (1555—1616), среди которых две программные жиги — «*Eglantine*» и «*Sweet bryer*» и четыре пьесы без заголовков. Все же в отличие от куранты появление единичных жиг не стало импульсом к утверждению вида в системе ансамблевых жанров. Вне зоны внимания этот танец остался и у мастеров следующего (третьего) этапа развития консо́ртов, устремивших, однако, свой взор к ранее не встречавшейся *сарабанде*.

В творчестве музыкантов «золотого века» консо́ртов появился новый жанр — *Ayre*, прикнущивший к светской бытовой традиции и занявший промежуточное положение между песенно-танцевальными и собственно инструментальными видами. С одной стороны, он трактуется как танец, о чем свидетельствуют указания на жанровые разновидности *Ayre* — аллеманды или гальярды (например, у Лоуса), а также помещение *Ayre* (без указания на разновидность танца) в дансантах разделах нотных собраний [24]. С другой стороны, *Ayre*, согласно этимологии слова, означает «песня». В отличие от других танцев, *Ayres* не сопровождаются подзаголовками. Так или иначе, это не противоречит общим представлениям об *Ayre* как о жанре, имеющем бытовые (песенно-танцевальные) истоки [2].

Самой многочисленной группой в системе ансамблевой музыки этого периода явились *фэнси* [6; 7; 9]. Став знаковым, вид не утратил лидирующего положения в английской консортной культуре на протяжении всего XVII века. Длительное и стабильное существование фантазии было предопределено не только высокой степенью художественной и композиционной свободы жанра, но и его «открытостью» по отношению к другим видам, что особенно отчетливо проявляется в творчестве музыкантов второго поколения. «Фан-

тазия на гексахорд» сближается с вариационными формами, впрочем, как и гибрид «Фантазия-In nomine» (представленный, например, в творчестве Феррабоско-младшего). О родстве фантазии с мадригалом можно судить по произведениям Копрарио: некоторым пьесам музыкант придает итальянские названия, как например, «Al primo giorno» или «In te mio nove sole», которые возможно идентифицировать инципитам итальянских мадригалов. Показательно, что подобные фантазии Копрарио именуют также «инструментальными мадригалами», и, напротив, английские мадригалы относят к жанрам «удобным для исполнения как голосом, так и на виолах», звучание которых непосредственно связывалось с фэнси [20]. К аналогичным явлениям отнесем и пятиголосные фантазии Лупо.

Новые тенденции отчетливо проявились в период приблизительно со второй четверти до 50-70-х годов XVII века, что позволяет выделить третий этап истории английской консортной музыки, совпавший с эпохой правления Карла I и революцией. Он представлен, прежде всего, творчеством Дж. Дженкинса, У. Лоуса, М. Локка (ок. 1621—1677), К. Гиббонса (1615—1676), Р. Мико (1590—1661), Ч. Колема-на (ум. 1664).

Основные жанры консортной музыки, утвердившиеся в творчестве мастеров второго поколения, — In nomines, танцы (павана, гальярда, аллеманда), Auges и фантазии, а также куранта и сарабанда, — стали основой циклических форм. Устойчивый композиционный тип, строящийся на последовании фантазии, аллеманды и гальярды и обозначенный современными исследователями как «фантазия-сюита», сложился еще у Копрарио. В его творчестве встречается цикл и синой последовательностью пьес — фантазия, аллеманда и Ауге. Тенденция к циклизации нашла свое продолжение в творчестве его ученика Лоуса, у которого обнаруживается композиционная модель Копрарио (фантазия-сюита), а также и иные наполнения циклической формы без жесткой регламентации количества частей и их жанровой принадлежности. Циклические формы, осознаваемые Лоусом именно как жанр, ввиду целостности и музыкально-стилистического единства частей, автор обозначает по-разному: *сюита*, *соната* или же просто *консорт* [26; 31]. Однако ясного размежевания между тремя видами циклических композиций

не обнаруживается, что, в целом, соответствует принципам барочной музыкальной эстетики.

В качестве четвертого, завершающего этапа истории консортов выделим последнюю треть XVII века, когда отчетливо обозначился поворот к перестройке традиционной для раннего и среднего барокко жанрово-стилистической системы в позднебарочную. Несмотря на прежнее обилие работающих в Англии композиторов, здесь все же не находится сопоставимых по масштабности и значимости с деятелями первой половины и середины XVII века, за исключением Г. Пёрселла (1659—1695). Его творчество показательно в отношении как претворения национальных традиций камерного музицирования, так и актуализировавшихся континентальных влияний. Пёрселл явился последним автором, обратившимся к традиционным английским полифоническим формам — ансамблевым фантазиям и In nomines для виол, осознаваемым современниками уже как «оплот консервативности». Создает же он их в начале своего творческого пути — в 1680 году. Не обошел вниманием Пёрселл и чтимую в Англии павану: в 1677—1678 годах композитор сочинил пять паван, предназначив их для исполнения трио-составом. Тяготение к трио-фактуре, с характерным для нее принципом функционального распределения голосов, достаточно отчетливо начало проявлять себя в Англии еще с середины XVII века в творчестве, например, Томкинса. Однако образцы с подобной фактурной организацией мыслились в традиционных жанрах, на которых базировалась английская консортная культура. Теперь же они выходят из употребления, и остро актуальным типом в области ансамблевого музицирования становится итальянская трио-соната, представленная в наследии Пёрселла с 1680-х годов [3].

Таким образом, в этот период наиболее отчетливо обозначились тенденции не только к обновлению жанровой системы и исполнительского состава с утверждением в ансамбле скрипки и *basso continuo*<sup>6</sup>, но также к ослаблению значимых для английской культуры полифонических моделей и усилению итальянских влияний, вместе с которыми «уходят» собственно национальные жанрово-стилистические традиции камерно-ансамблевого музицирования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> М. Сапонов, ссылаясь на слова Морли, отмечает, что импровизационное полифоническое пение, широко культивируемое в европейских странах, именно в Англии к концу XVI в. приходит в упадок [11, с. 30—31].

<sup>2</sup> Сложившиеся типы консортов не исключали использования других комбинаций инструментов: виолы могли заменяться скрипками, но также могли сочетаться с ними в одном ансамбле; зачастую клавишные выступали альтернативой лютневым в исполнении фигураций, а орган — всем струнным [23, с. 85—87].

<sup>3</sup> При воссоздании жанровой картины консортов XVI—XVII вв., а также определении смен поколений консортистов, мы опирались на содержание современных антологий английской ансамблевой музыки, а также биографические статьи, главным образом, из «The New Grove Dictionary of Music and Musicians».

<sup>4</sup> См. образцы в лондонском издании: [28].

<sup>5</sup> Установить точные годы создания его пьес не представляется возможным.

<sup>6</sup> Несмотря на то, что инструменты скрипичного семейства были известны в Англии еще с конца XVI в., предпочтение все же отдавали аристократическим виолам, культивируемым в позднеренессансной и раннебарочной инструментальной ансамблевой музыке. Ситуация стала меняться с 20-х гг. XVII в., когда виола постепенно уступала место скрипке, и уже в 1621 г. при дворе Якова I появилась должность скрипача [23, с. 85]. Охотно включали скрипки в свои консорты Копрарио, Лоус, Локк и Дженкинс. Активное утверждение скрипки в придворной музыкальной практике продолжалось при Карле II, по инициативе которого был учрежден оркестр «24 скрипки короля». Из семейства виол актуальность на протяжении XVIII в. сохраняла басовая виола, прежде всего, в практике сольного исполнения, в частности, у музыкантов перселловского поколения — Б. Хели и У. Гортона [14].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агапова И. М., Сорокина Т. С. Жанр Фантазии в музыкальном искусстве XVI—XVII веков // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. — Новосибирск, 1994. — С. 166—185.

2. Бочаров Ю. Многоликий термин // Старинная музыка. — 2004. — № 1—2. — С. 11—13.

3. Епишин А. История и теория итальянской трио-сонаты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 1995.

4. Конен В. Пёрселл и опера. — М., 1975.

5. Консорт // Музыкальный словарь Гроува. — М., 2001. — С. 429.

6. Кофанова Е. Английские орган и жанры органной музыки XVI — первой половины XVII столетия // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: матер. науч.-практ. конф. — М., 1999. — С. 134—140.

7. Кофанова Е. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2000.

8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. — М., 1983. — Т. 1: По XVIII век.

9. Палажченко И. Р. Инструментальная фантазия XVII—XVIII веков: генезис и пути разви-

тия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1992.

10. Протопопов Вл. Ричеркар, канцона, фантазия — предшественники фуги // Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. — М., 1979. — С. 6—64.

11. Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. — М. — 1982.

12. Уэстреп Дж. Г. Пёрселл. — М., 1980.

13. Чарная Н. Из истории английской верджинельной музыки // Из истории зарубежной музыки. — М., 1980. — Вып. 4. — С. 81—118.

14. Boyden D. D., Woodward A. M. Viola // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

15. Coates W., Dart T. Introduction // Musica Britannica. — V. 9: Jacobean consort music. — London, 1955. — P. xv-xvii.

16. Chamber music in England // The New Oxford History of Music. — London, 1968. — V. 4: The Age of Humanism 1540—1630. — P. 581—591.

17. Davey H. The Student's Musical History. — London, 1919. — P. 27—29.

18. Edwards W. Introduction // *Musica Britannica*. — V. 40: Music for mixed consort. — London, 1955. — P. xiii-xv.
19. *Elizabethan Music For Recorder*. — N.Y., 1978.
20. Field C.-D.-S. *Fantasia* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.
21. Harper J. Introduction // *Musica Britannica*. — V. 48: Orlando Gibbons: Consort Music. — London, 1982. — P. xv-xviii.
22. Peart D. Introduction // *Musica Britannica*. — V. 39: John Jenkins: Consort Music of Six Part. — London, 1977. — P. xiii-xvi.
23. Walker E. *A History of music in England*. — Oxford, 1958.
24. *Musica Britannica*. — London, 1955. — V. 9: Jacobean consort music.
25. *Musica Britannica*. — London, 1971. — V. 18: Music at the court of Henry.
26. *Musica Britannica*. — London, 1961. — V. 21: William Lawes: Select consort music.
27. *Musica Britannica*. — London, 1977. — V. 40: Music for mixed consort.
28. *Musica Britannica*. — London, 1979. — V. 44: Elizabethan consort music: 1.
29. *Musica Britannica*. — London, 1988. — V. 45: Elizabethan consort music: 2.
30. *Musica Britannica*. — London, 1982. — V. 48: Orlando Gibbons: Consort Music.
31. *Musica Britannica*. — London, 1991. — V. 60: William Lawes: Fantasia-suites.

**Смирнова Татьяна Вячеславовна** —  
аспирантка, преподаватель  
кафедры истории музыки  
Новосибирской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки

