

УДК: 78.05; 78.06

РЕПЕРТУАР ФИТЦУИЛЬЯМОВОЙ ВЕРДЖИНАЛЬНОЙ КНИГИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ЕЛИЗАВЕТИНСКОГО ЛОНДОНА

Титаренко Любовь Сергеевна.
НМАУ им. П. И. Чайковского (Киев, Украина)

Аннотация:

В статье рассматривается музыкальный мир Лондона конца XVI – начала XVII века, изложена история создания Фитцуильямовой верджинальной книги. Выявлены связи между клавирным репертуаром того времени и контекстом, в котором он создавался.

Ключевые слова: *Фитцуильямова верджинальная книга, верджинал, клавирные фигуры.*

В Лондоне времен правления королевы Елизаветы (1558 – 1603) музыка звучала повсеместно. Исследовать музыку того времени, не зная всего разнообразия и широты контекста, в котором она создавалась, нецелесообразно, ведь, как справедливо замечает Н. Арнонкур, «музыка, как и все виды искусства, тесно связана со своим временем; она есть живым выражением исключительно своей эпохи» [1, с. 9]. Цель нашей статьи – показать взаимосвязь репертуара Фитцуильямовой верджинальной книги с временем, в котором он создавался и исполнялся.

В конце XVI века Лондон был городом не просто музыкальным, а насыщенным музыкой, притом самой разнообразной. Народные песни, танцы, обработки популярных мелодий, фантазии звучали повсюду: при дворе, в театрах, на улицах во время концертов городского оркестра. Музыка сопровождала англичан «за обедом, за ужином, звучала на свадьбах и на похоронах, ночью и днем. Она играла, когда они работали, и когда отдыхали»¹ [2, с. 98]. Посетители парикмахерских Лондона, ожидая своей очереди, могли играть на киттерне, лютне или верджинале; Э. Бартон указывает, что лютню в парикмахерской можно было даже купить [3, с. 179]. Музицировали представители всех сословий: ожидалось, что умение обращаться с каким-либо музыкальным инструментом неотъемлемо от воспитания и владения каким-либо ремеслом. В книге Делони (Deloney) «History of the gentle Croft» (1598) содержится запись о том, что обувщик не был взят на работу из-за того, что не мог «петь, играть на трубе или флейте, и сочинять стихи» [2, с. 98]. Способности к музыке у мальчиков, обучавшихся в Бридвелле (Bridwell) и Приюте Христа (Christ's Hospital), подчеркивались как преимущество: таких воспитанников рекомендовали в качестве слуг, подмастерьев и хлебопашцев, «так как многие из них преуспели в чтении, письме, грамматике и музыке» [2, с. 98]. Знатные господа в своих гостиных обязательно вешали на стену виолу, чтобы посетители и гости в ожидании хозяев могли музицировать [2, с. 98]. Э. Бартон отмечает, что камеристки королевы «играли на лютнях, лирах и пели по нотам», а каждый придворный джентльмен «должен был обладать умом – и остроумием, – но кроме того, ему следовало быть спортсменом, поэтом, солдатом, лингвистом, искусным танцором и уметь играть на струнном инструменте». [3, с. 34-35]. Перепись придворных инструментов Генриха VIII, составленная в 1547 году, включает 56 клавишных инструментов, более 20 горнов, 19 струнных смычковых, 31 струнных щипковый инструмент и не менее 220 духовых инструментов различных типов и видов. Таким инструментарий придворного оркестра «Музыка королевы» оставался на протяжении всего правления его дочери Елизаветы. Несколько инструментов Елизаветы описаны швейцарским врачом и путешественником Томасом Плеттером (Thomas Platter), которого принимали при английском дворе в 1599 году:

¹Перевод всех цитат, кроме Н. Арнонкура, Э. Бартона и Г. С. Комманджера, наш.

«В придачу мы видели много весьма роскошных верджиналов, органов и органов позитивов, коих Ее Королевское Величество большой любитель и знаток [is a great lover and connoisseur]. Среди других нам показали [...] верджинал, струны которого сделаны из чистого золота и серебра, и нам сказали, что королева часто играет на нем просто очаровательно» [4, с. 330]. Также в Лондоне существовал городской оркестр, который финансировала мэрия города. По уровню профессионализма он не уступал придворному, хоть и состоял не из профессиональных музыкантов, а из ночных стражников и нескольких придворных [4, с. 326].

В Королевской капелле и придворном оркестре «Музыка Королевы» служило много композиторов, в обязанности которых входила также игра на том или ином инструменте. Уильям Берд (William Byrd) и Джон Булл (John Bull) числились придворными органистами, Орландо Гиббонс (Orlando Gibbons) был придворным исполнителем на верджинале, а Джон Доуленд (John Dowland) – на лютне. Джентльмены Королевской капеллы часто занимали должности органистов в крупных соборах Лондона: Томас Морли (Thomas Morley) – в соборе Св. Павла, а Джон Мандей (John Munday) – в капелле Св. Георгия в Виндзорском замке. Придворные музыканты и певчие часто участвовали в церковных службах в соборе Св. Павла в Лондоне, а также играли в концертах, предварявших, по английской традиции того времени, спектакли городских театров². Герцог Померанский Филипп Юлиус записал в своем дневнике впечатления от посещения одного из представлений, дававшегося в лондонском театре «Blackfriars», где он услышал мальчиков из Королевской капеллы: «Мы отправились на Детскую Комедию, в которой рассказывалась история о вдовствующей королеве Англии. Основой для сюжета стало то, что при дворе королевы содержится много мальчиков, которые должны с усердием посвятить себя искусству пения, игре на различных музыкальных инструментах, а также своему обучению. Цена за вход на их представление составляет 8 шиллингов (отметим, что это довольно крупная сумма – *Л. Т.*). Несмотря на это, в театре всегда достаточно людей, среди которых много богатых женщин, потому что, как нам и говорили, здесь звучат хорошие мысли и полезные высказывания. Актеры играют свои пьесы при свете, что производит огромное впечатление³. В течение часа перед началом спектакля публика слушала великолепных музыкантов, игравших на органах, лютнях, пандорах, мандолинах, скрипках и флейтах. Мальчики пели так стройно, что лучше поют разве что монахини в Милане. Ничего подобного этому хору мы не слышали на протяжении всего путешествия» [4, с. 326]. Многие придворные композиторы играли концерты перед знатной публикой. Например, Д. Булл и Томас Томкинс (Thomas Tomkins), известные виртуозы своего времени, часто выступали при дворе, а У. Берд играл в домах знатных английских католических семейств [5].

Придворные музыканты играли и пели не только в салонах знати и при дворе. Площадкой для демонстрации их мастерства могло стать поистине любое место. Сохранилось описание охоты в парке Коудрей (Cowdray) в августе 1591 года: «Под изящным

² В начале 16 века в Англии были распространены бродячие актерские труппы, состоявшие, как правило, из пяти – шести человек. Свои спектакли они давали обычно во дворах гостиниц, на центральных городских площадях. Во второй половине 16 столетия в предместьях Лондона возводятся первые стационарные театральные здания: «Театр» (построен актером Джеймсом Бёрбеджем в 1576), «Куртина» (1577), «Роза» (1587), «Лебедь» (1596), «Глобус» (построен У. Шекспиром в 1599), «Фортуна» (1600). К концу XVI в. в Лондоне действовало несколько актерских трупп, находившихся под покровительством знатных особ: «Слуги королевы», «Слуги графа Лестера», «Слуги лорда-камергера» (в этой труппе состояли У. Шекспир, отец и сын Джеймс и Ричард Бёрбеджи). Кроме того, с конца XVI века в Лондоне существовали две труппы актеров-мальчиков, возникшие из состава Королевской капеллы и капеллы из собора Св. Павла. Популярность детских трупп была так велика, что они составляли серьезную конкуренцию взрослым актерам [6].

³ В 1576 году помещение бывшей трапезной монастыря Блэкфрайерс было переоборудовано в театральный зал. Это был первый в Лондоне театр под крышей, где спектакли шли при искусственном освещении (в отличие от открытых театров, каким был «Глобус», представления которых происходили в дневные часы). Именно эта традиция произвела на герцога большое впечатление. В театре «Блэкфрайерс» обычно играла одна из двух популярных в Лондоне того времени детских трупп (см.сноску 2) [6].

навесом сидели музыканты ее Величества, и Нимфа со сладкозвучной песней поднесла к рукам королевы арбалет, чтобы та могла выстрелить в оленя» [4, с. 321]. Музыканты играли и во время обычных вечерних прогулок королевы по Темзе, располагаясь на берегах реки, а иногда и в лодках. Итальянский посол, находившийся при английском дворе в день Св. Георгия в 1559 году⁴ записал, что «после ужина королеву в лодке возили вверх и вниз по Темзе. Сотни других лодок проплывали мимо нее и тысячи людей столпились на берегу, чтобы поприветствовать Ее Величество. Играли флейты и трубы, били барабаны, разряжались ружья, в воздух бросали петарды⁵. И все это продолжалось до десяти часов вечера, пока королева не отправилась домой» [4, с. 321-322]. Музыка следовала за Елизаветой повсюду и встречала ее в поездках по городам Англии: «Какой бы город или деревню ни посещала королева, самая важная роль в празднествах отводилась музыке. Однажды во время ее визита в Норидж ей был приготовлен музыкальный сюрприз. Возле реки вырыли огромную яму, замаскировав ее зеленой тканью и ветвями. Когда Елизавета проезжала мимо, внезапно появились речные нимфы, обратившиеся к ней со стихотворными речами. В то же время в укрытии заиграли музыканты, так что казалось, будто музыка исходит из земли» [3, с. 179]. Можно предположить, что если во время прогулок королевы по реке играли только духовые, способные конкурировать по звучности с петардами и ружейными залпами, то во время охоты или представлений под открытым небом могли звучать виола, лютня и любимый Елизаветой верджинал.

Музыка, звучавшая в последней четверти XVI века в Лондоне, была представлена многими жанрами. Исследователи выделяют шесть жанровых групп в английской инструментальной музыке конца XVI – начала XVII века: танцы, вариации на темы народных песен, транскрипции вокальных сочинений, сочинения на кантус фирмус и сольмизационные темы, фантазии и прелюдии, характеристические миниатюры. Все это мы находим в Фитцуильямовой верджиальной книге (далее – ФК) – одном из крупнейших собраний английской клавишной музыки конца XVI – начала XVII века. Предположительно, сборник был составлен английским католиком Френсисом Треджианом младшим (Francis Tregian Jr.), который доводился Елизавете отдаленным внучатым племянником⁶.

Рукопись содержит 297 сочинений (117 танцевальных пьес, 34 обработки народных песен, 27 характеристических миниатюр, 24 переложения вокальных и инструментальных сочинений, 25 фантазий и 11 прелюдий, 13 сочинений на кантус фирмус и сольмизационные темы) авторства Д. Булла, У. Берда, Джайлса Фарнэби (Giles Farnaby), Т. Томкинса, Т. Морли, О. Гиббонса, Питера Филипса, Д. Мандея, а также два сочинения Я. П. Свелинка, токкату Дж. Пиччи и 43 пьесы анонимного авторства. ФК(Fitzwilliam virginal book) – единственный источник клавишной музыки Фарнэби, его пьесы содержатся только здесь.

П. П. Джонс в диссертации «Фитцуильямова верджиальная книга: история создания и вопросы исполнительской практики» обращает внимание на то, что Треджиан был хорошо знаком со многими композиторами, чьи сочинения включил в ФК [7, с. 51], и воспользовался этими весьма разнообразными связями, видимо, именно затем, чтобы целенаправленно собрать антологию музыки трех поколений английских композиторов – середины XVI века, 70х-80х годов XVI века, композиторов конца XVI – начала XVII века. Среди них католиками, как и Треджиан, были У. Берд, Д. Блитмен (John Blithman), Д. Булл, Т. Морли,

⁴Англичане считают Святого Георгия покровителем своей страны. Каждый год, 23 апреля, в его честь устраиваются гуляния на главных площадях всех английских городов. В Лондоне в этот день обычно проходит огромная ярмарка на Трафальгарской площади. Кроме того, 23 апреля – день рождения У. Шекспира. В честь этого в театре «Глобус» дают праздничные спектакли шекспировских пьес.

⁵Э. Бартон отмечает, что петарды и фейерверки были одним из самых любимых развлечений англичан.

⁶Общий предок Елизаветы I и Ф. Треджиана мл. – Елизавета Вудвилл (Elizabeth Woodville; 1437-1483). Ф.Треджиан мл. – ее прапраправнук от первого брака с сэром Джоном Грэм (1432-1461). Королева Елизавета I – правнучка Елизаветы Вудвилл, прямая наследница от ее второго брака с королем Англии Эдуардом IV Плантагенетом (1422-1483).

Т. Таллис (Thomas Tallis), Т. Томкинс, П. Филипс⁷. К тому же с У. Бердом Треджиан был близок через музыкальных коллекционеров старшего поколения⁸; с Филипсом мог встречаться в Брюсселе при дворе эрцгерцога Альберта, где они оба служили. И даже с протестантом Дж. Фарнэби у Треджиана есть прочная связь земляков – оба они были родом из Корнуолла. П. П. Джонс (как и Э. Коул⁹) полагает, что композиторы, а также персонажи их пьес (лорд Паггет (Pagget), лорд Льюмлей (Lumley), леди Рич (Riche), герцог и герцогиня Брунsvик (Brunswick), сэр Пэкингтон (Pakington), сэр Д. Грей (Jhon Grey), леди Монтель (Montegle); с некоторыми Треджиан состоял даже в родственных отношениях) сами приносили и могли передавать Треджиану ноты для его сборника, задуманного столь величаво.

Страсть Треджиана к музыке, и в частности к английской клавирной музыке уникальна. Предполагают, что рукой Треджиана записан сборник из почти 1200 вилланелл, мадригалов и инструментальных пьес английских и итальянских композиторов, обнаруженный в 1950 году в Британском музее (известный сейчас как Egerton 3665), и Самбрукский манускрипт из Нью-Йоркской библиотеки – продолжение предыдущего. Однако в ФК собраны только клавирные пьесы, и только английских авторов, за незначительным исключением (четыре сочинения голландца Свелинка). Все три сборника записаны одной рукой. Во всех трех используются дорогостоящие сорта бумаги. При этом известно, что Треджиан попал в долговую тюрьму, уже два года работая над каким-то нотным сборником – не исключено, что это была именно ФК, а после смерти остался должен еще и тюрьме за проживание и питание (и начальник тюрьмы желал оставить ФК у себя за долги, очевидно понимая ценность этой рукописи), – однако коллекции музыкальных сочинений были для Треджиана важнее любых трат.

Первые 95 пьес в ФК пронумерованы сквозной нумерацией, но рядом с некоторыми значатся два числа: Треджиан отдельно проставил «персональные» порядковые номера для сочинений некоторых композиторов. Пьесы П. Филипса Треджиан поместил одну за другой, а пьесы Дж. Фарнэби разбросаны по всему сборнику и выходят за первые 95, притом «персонально» пронумерованы не все из них. Некоторые авторы представлены лишь одним-двумя сочинениями (Р. Парсонс, Жан Остермайер, Уильям Инглот), однако каждое снабжено номером. При этом сочинения Берда и Булла, составляющие весомую часть сборника, лишены «персональной» нумерации. Принимая во внимание также то, что в ФК порой между исписанными нотными страницами попадают пустые, однако пронумерованные, и три пустых листа припасены в конце, П. П. Джонс выдвигает гипотезу, что Треджиан планировал их заполнить какими-то сочинениями, которых еще не сумел раздобыть, что у него был единый и сложный замысел ФК как некоей системы произведений, и что замысел этот он не успел воплотить в полной мере. П. П. Джонс делает вывод, что сборник изначально задумывался как антология, собрание всего лучшего, что было написано в Англии в конце XVI века.

Каждый композитор, чьи сочинения вошли в ФК, обладал своими индивидуальными чертами. Так, в произведениях Томаса Томкинса, младшего современника Берда и Булла, обращает на себя внимание особый гармонический язык, порой мы находим в его клавирных пьесах гармонические последования, характерные более для XVIII, или даже для XIX столетия! Клавирные сочинения Джона Булла отличаются огромной виртуозностью и требуют серьезной технической подготовки для их исполнения. В его пьесах прослеживается разница между сочинениями для верджинала, где фигурации представлены в большом

⁷ Именно общая католическая религия стала для историков одним из основных доводов в пользу предположения о том, что Ф. Треджиан мл. – составитель и копиист ФК [8].

⁸Его двоюродный дед, известный музыкальный коллекционер Генри ФитцАлан (Henry FitzAlan) был хорошо знаком с двумя другими крупными коллекционерами Сэром У. Петре (Sir William Petre) и Э. Пастоном (Edward Paston), покровителями выдающегося У. Берда

⁹ E. Cole. "Seven Problems of the Fitzwilliam Virginal book. An Interim Report". *Proceedings of the Royal Musical Association*, № 79, 1952-53.

количестве и разнообразии, и для органа, где их значительно меньше. Virtuозность сочинений Джайлса Фарнэби, композитора-самоучки, не состоявшего на службе при дворе, заключается в разнообразии мелодических фигураций, которые он выписывал в своих пьесах. Порой они звучат гораздо выразительнее основной мелодии. По изобретательности фигураций Фарнэби можно сравнить лишь с Буллом, признанным виртуозом своего времени.

То, что многие из этих композиторов состояли на придворной службе, указывает на тонкий музыкальный вкус королевы Елизаветы, ей хотелось, чтобы все музыкальное многообразие английской музыки было ей доступно. Интересно, что вплоть до конца XIX века исследователи полагали, что ФК принадлежала Елизавете, была ее личным клавирным пособием, а потому и называли ее Queen's Elizabeth Virginal book [2; 8]. И только в начале прошлого века редакторами и первыми издателями ФК Дж. А. Фуллером Мейтлендом и У. Б. Сквайром (J.A. Fuller Maitland, W.B. Squire) было установлено, что оригинальный экземпляр рукописи не мог принадлежать королеве¹⁰. При этом музыка, содержащаяся в ней, с большой вероятностью могла быть известна Елизавете и звучать при дворе. Косвенных доказательств тому достаточно.

Танцы – наиболее представительная жанровая группа пьес в ФК. Елизавета, как и ее отец, Генрих VIII, любила танцевать и делала это замечательно, восхищая и подавая пример всем придворным дамам и мужам. «Королева, кроме музыки и пения, по-прежнему включает в свои утренние занятия шесть или семь гальярд, и исполняет их превосходно!» - сообщал Лорду Талботу в записке, датированной 22 декабря 1585 года, Джон Стенхоп, барон из окружения сэра Роберта Сесила¹¹ [4, с. 319]. Елизавете тогда было 52 года, а гальярда – «высокий», прыжковый танец, исполнение которого требует хорошей физической подготовки, к тому же довольно продолжительный. Французский посол де Месс (de Maisse) в январе 1598 года записал, что королева «получает такое удовольствие от танцев, что когда ее подданные танцуют, она не может удержаться, чтоб не совершать движений головой, руками и ногами. Она делает замечания придворным, если ей не нравится, как они танцуют, и вне сомнений, она мастерица, владеющая искусством танца в итальянской манере на высоком уровне» [4, с. 320,]. Больше всего в ФК именно танцев. Многие из них посвящены знатным придворным и самой королеве: «Королевская аллеманда» (The Queen's Alman), «Гальярда сэра Джона Грея» (Sr. Jhon Gray's Galliard), «Павана Леди Монтель» (Lady Montegle's Paven) У. Берда, «Павана и гальярда лорда Люмлея» (Pavana of my Lord Lumley, Galliarda to my Lord Lumley's Pavan), «Аллеманда герцога Брунсвикского» (The Duke of Brunswick's Alman), «Той герцогини Брунсвикской» (The Duchesse of Brunswick's Toy¹²) Д. Булла.

¹⁰ Единственная рукопись ФК хранится в Кембридже, в музее Фитцуильяма. Впервые ФК была издана в двух томах Д.А.Фуллером Мейтлендом и У.Б.Сквайром в Лондоне и Лейпциге в 1894-1899 годах (переиздана в Нью-Йорке в 1979-1980). Очередное полное издание ФК в настоящее время готовится к печати в Musica Britannica. Также печатались отдельные пьесы из сборника: в 1964 году издательский дом Стейнер и Белл (Stainer & Bell Ltd) опубликовал 24 пьесы; в 1988 году 88 пьес из ФК под ред. Н. Копчевского были напечатаны советским издательством «Музыка». Кроме того, в крупнейшем английском издании Musica Britannica вышли в свет собрания сочинений композиторов-верджиналистов, в которых содержатся пьесы из ФК. J.Bull Keyboard Music I (1960; 2001), Keyboard Music II (1963; 1970); W. Byrd Keyboard Music I (1969; 2013), Keyboard Music II (1971; 2004); G. Farnaby Keyboard Music (1965; 1974); P. Philips Complete Keyboard Music (1999); T. Thomkins Keyboard Music (1955; 2010); O. Gobbons Keyboard Music (1962; 2010).

¹¹ Роберт Сесил (1563 – 1612) – английский государственный деятель, первый граф Солсбери, министр королевы Елизаветы I и короля Якова I. Занимал пост лорда-хранителя малой печати, лорда-казначей, был членом Тайного совета и кавалером ордена Подвязки.

¹² Той (Toy, toy) – небольшая по размеру пьеса, простая по форме, с прозрачной фактурой. Мелодия в ней обычно квадратная по структуре, с минимальным полифоническим развитием [9]. В английских нотных источниках 1590-1660 сохранилось более 50 пьес с таким названием. Клавирные Той писали Д. Булл, О. Гиббонс, Т. Томкинс, лютневые – Д. Доулэнд и Ф. Каттинг (Francis Cutting). Интересно, что У. Берд, работавший во всех жанрах своего времени, в его творчестве можно найти все разновидности пьес, создававшихся в Англии конца XVI – начала XVII века, не написал ни одного Той. В ФК содержится 5 пьес с названием «Той», три из них – анонимного авторства. Часто Той имеет характер аллеманды, куранты и жиги.

Самыми популярными придворными танцами были павана и гальярда, всегда следовавшие друг за другом. Описание того, как танцевали эти танцы при английском дворе, оставлено немецким землевладельцем Лупольдом вон Веделем (Lupold von Wedel): «Перед началом танца мужчины и женщины соединили руки, как в Германии. Мужчины были в шляпах, хотя в любом другом случае ни один человек, независимо от его статуса и общественного положения, не может надевать шляпу, находясь в королевском зале (the Queen's chamber). Не имеет значения, присутствует ли в этот момент в зале королева. Танцоры танцевали позади друг друга, и все, как мужчины, так и женщины, были в перчатках. Могло показаться, что танец похож на немецкий, но это не так¹³. Танцующие сделали несколько шагов вперед и потом повернули назад. В конце они разделились. Пары менялись партнерами, но в нужный момент каждый танцор возвращался к своему партнеру. Во время танца женщины часто приседали в приветственном реверансе, а мужчины склонялись перед дамами, снимая шляпы в знак приветствия. Женщины были стройны, красивы, и на них были великолепные платья. Павану танцевали уже немолодые люди самого высокого положения в обществе. Когда танец был окончен, молодые мужчины отложили свои рапиры и плащи и, оставшись одетыми в дублеты¹⁴ и лосины, пригласили дам на танец. Они танцевали гальярду, а королева тем временем общалась с теми, кто только что танцевал павану. Когда гальярда была окончена, королева помахала присутствующим рукой и удалилась к себе в покои. Но в продолжение всего танца она подзывала молодых и старых, и общалась с ними» [4, с. 319]. В ФК насчитывается 55 пар танцев павана-гальярда, и зачастую танцы, образующие пару, родственны по музыкальному материалу.

При дворе звучала в изобилии и музыка простого люда – в искусно обработанном виде. В ФК представлены многочисленные клавирные **вариации на темы народных песен**. Мелодии самых разных песен фольклорного происхождения постоянно звучали как на лондонских улицах, так и в театрах и при дворе. У. Чеппел в книге «Популярная музыка былых времен» отмечает, что использование народных мелодий в придворных спектаклях и городских театральных представлениях к 16 веку уже стало «давней английской традицией» [2, с. 72]. Сохранились указания актерам, игравшим в спектакле *Summer's Last Will and Testament*, премьера которого состоялась при дворе в 1593 году. В них указано, что Пролог актеры начинают «в приступе веселья и со старой песней» («with a fit of mirth and an old song», [2, с. 72]), а в конце комедии один из героев должен прервать музыку, сказав «А теперь давайте-ка споем старую песню!» («Let's have an old song» [2, с. 72]). Народные мелодии по регламенту звучали во время королевских званых обедов. В записях Лорда Чемберлена¹⁵ сохранилась отметка о том, что во время рождественских празднеств «мальчики из капеллы исполнили перед королевой кэрол¹⁶ во время праздничного обеда» [4, с. 132]. Народные песни исполнялись при дворе в силу того, что звучали повсеместно: пели все ремесленники, подмастерья и даже нищие: «Жестянщики пели кэтчи (catch)¹⁷, молочники

Одна из клавирных пьес О. Гиббонса в четырех источниках называется по-разному: той (Toy), эйр (Air), маска (Maske) и альман (Alman). «Той герцогини Брунсвикской» Д. Булла встречается также под названиями куранты (Coranto) и «Most sweet and fair». [9]

¹³ Имеется в виду близость паваны и аллеманды, начальные шаги этих танцев похожи [10].

¹⁴ Дублет (фр. doublet) – мужская верхняя одежда, распространенная в Западной Европе с 1330-х по 1660-е – 70-е годы. Это был первый образец одежды, который плотно сидел на теле. Вначале дублеты были до середины бедра, позже стали укорачиваться и соединяться рядом завязок с шоссамии (мужские чулки, достигали верхней части бедра и по бокам крепились шнурками к поясу). Дублеты делались из шерсти и льняной подкладки. Позже появились дублеты с пуфами на рукавах, часто ворот и рукава изготовлялись из более дорогих материалов.

¹⁵ Лорд Чемберлен (Lord Chamberlain) – название должности управляющего при дворе.

¹⁶ Кэрол – разновидность английской многоголосной песни [11].

¹⁷ Кэтч (от англ. to catch – схватить, поймать) – вид английской полифонической песни [12, с. 190], тип комичного раунда для мужских голосов, популярный в Англии с конца XVI века вплоть до 1800 года [13]. Исследователи предполагают, что кэтч мог быть связан с итальянской каччей (caccia) XIV-XV веков, хотя эти два типа песен отличаются. Первые сборники кэтчей были опубликованы в Лондоне Т. Равенскрофтом (Thomas

пели баллады, извозчики свистели, и даже нищие распевали свои особые песни»¹⁸ [2, с. 98]. Народные мелодии были на слуху у каждого, что стало одной из причин большой популярности их различных инструментальных обработок.

В ФК находим 30 народных мелодий, обработанных английскими верджиналистами. Наиболее популярны сейчас «Джон, приди поцеловать меня» У. Берда, «Такие дикие леса» О. Гиббонса, «Подними кинжал, Джейми» Дж. Фарнэби. В ФК есть пьесы, в основу которых легли охотничьи песни («Walsingham»), кэтчи («Джон, приди поцеловать меня»), песни, посвященные национальному герою англичан Робин Гуду («Робин»). Некоторые мелодии были особенно популярны: так, в ФК содержатся две обработки песни о Робин Гуде, принадлежащие Д. Мандею и Дж. Фарнэби; две обработки «Уходи от моего окна» (Т. Морли, Д. Мандей); У. Берд и Д. Булл написали каждый свои вариации на тему старинной английской охотничьей песни «Walsingham». Вариации Булла на эту мелодию и сейчас по праву считаются одним из самых сложных сочинений мирового клавирного репертуара.

В некоторых пьесах на удивление много частей («Walsingham» Д. Булла – 30), в других – всего по две-три вариации («Робин» Д. Мандея, «Нанси» Т. Морли). Количество частей не влияет на общую протяженность пьесы: сочинения из двух-трех вариаций могут быть длинными в связи со сложной конструкцией темы. Нельзя исключить, что композиторы писали сложные вариации с надеждой и даже рассчитывая на то, что их сыграет королева Елизавета¹⁹. Посол королевы Марии Шотландской сэр Джеймс Мелвилл (James Melvill) описал случай, произошедший с ним в октябре 1564 года при дворе Елизаветы: «после обеда Лорд Хансдэн (Lord of Hunsdean) затащил меня на тихую галерею, где я мог слышать игру

Ravenscroft); это Pammelia (1609), Deutromelia (1609), Melismata (1611). Важнейшая черта кэтчей – юмор, это были исключительно мужские песни, в которых прославлялось непринужденное времяпрепровождение мужчин вдаль от женщин и детей. Социальный статус мужчин, распевавших кэтчи, не ясен. Предположительно, при Елизавете I кэтчами развлекались только богатые и привилегированные мужчины, и лишь во время правления Якова I их стали петь и в более низких социальных группах. Тексты «мужских песен» обычно касались выпивки, табака, музыки, различных товаров и их отсутствия, плохого обслуживания в тавернах, и особенно секса «в его самых необычных и наименее заслуживающих упоминания формах» [13]. Порой в них содержатся рассуждения о сомнительных достоинствах отцовства («mixed blessing of fatherhood»). Среди английских музыковедов распространено мнение, что термин «catch» связан именно с текстом песен, так как расположенные в определенном порядке слова во время исполнения кэтчей получали новое (порой двусмысленное) значение путем их соприкосновения в разных голосах. Д. Джонсон приводит такой пример: «В кэтче Кренфорда (Cranford) «Здесь живет хорошенькая девушка» (1652) фраза «все ее имущество это семнадцать пенсов в год» во втором голосе получает новый смысл, когда третий голос добавляет перед ней «ты можешь поцеловать». Т.о. слова цепляются друг за друга во время пения (catch at each other), - поясняет Джонсон, - или они могут содержать catch в самих себе» [13]. Он также отмечает, что такая техника расстановки слов используется время от времени и современным английскими композиторами. В основном, кэтчи писались трех- или четырехголосные, максимальное количество голосов – от восьми до десяти. Их мелодии сочинялись так, чтобы они могли хорошо звучать, даже если их поют плохо, так что любой услышавший пение мог к нему присоединиться. Несмотря на то, что кэтчи предполагали исполнение любителями, их диапазон всегда достаточно широкий, иногда даже достигает терцдецимы. Д. Джонсон предполагает, что кэтчи могли петь баритоны, которые брали верхние ноты фальцетом. Т. Морли в своем трактате дает краткие указания о том, как нужно сочинять кэтчи. [13]

¹⁸ К. Монсон отмечает, что к 1570 году значительно возросло количество непрофессионалов, умеющих петь по нотам и играть на инструментах, особенно популярными были верджинал, лютня, киттерн, бандора и орфарион. В первой части трактата Т. Морли читаем: «Когда ужин закончился, согласно обычаю к столу были принесены ноты; хозяйка дома подала мне партию, убедительно прося спеть. Но когда, после множества извинений, я искренне признался, что не умею этого делать, все были очень удивлены. Более того, некоторые перешептывались, спрашивая, как же меня воспитали. И вот, устыдившись собственного невежества, я теперь иду к Мастеру Гнориму, чтобы стать его учеником» [15, с. 11].

¹⁹ Многие современные исполнители включают в свой концертный репертуар виртуозные пьесы английских верджиналистов. Среди них Дэвид Морони (Davitt Moroney), осуществивший запись всех сочинений У. Берда, Кристофер Стембридж (Christofer Stenbridge), Николас Парль (Nicholas Parl), Елена Бурундуковская, Алексей Любимов.

королевы на верджиналах²⁰... Я вошел в комнату и, стоя на значительном расстоянии, слушал ее превосходную игру. Обернувшись и увидев меня, она немедленно окончила играть» [цит. по 14]. Ч. Барни (Charles Barney) предполагает, что королева в тот момент играла именно вариации Д. Булла «Walsingham» [8], что делает комплимент королеве как виртуозной верджиналистке, которая упорно сражалась со сложными фигурациями.

Характеристические миниатюры из ФК представляют собой небольшие сочинения с самыми разными образами и жанровыми названиями. Здесь есть изображения охоты («Королевская охота» Д. Булла, Дж. Фарнэби), пьесы-пейзажи («Tower Hill» Дж. Фарнэби, «Листопад» М. Пирсона, фантазия Д. Мандея «Хорошая погода»), пьесы-портреты («Ярость Уолси²¹» У. Берда, серия небольших авторпортетных пьес Дж. Фарнэби «Отдых Фарнэби», «Его сон», «Его юмор», автопортрет Д. Булла «Жига. Доктор Булл собственной персоной»). С большой долей вероятности можно говорить о том, что характеристические миниатюры, равно как транскрипции популярных сочинений, пьесы на кантус фирмус, фантазии и прелюдии звучали при дворе, а многие из них играла сама королева Елизавета. Например, переложения популярной арии «Flow my tears» Д. Доуленда, который был придворным лютнистом королевы, написанные У. Бердом, Т. Морли, Дж. Фарнэби, могли играть придворные дамы, да и сама королева в часы досуга. Кроме того, в ФК находим переложения сочинений одних английских композиторов другими (Р. Джонсон / Дж. Фарнэби. Альман; Дж. Хардинг / У. Берд. Гальярда), есть автопереложения (Дж. Фарнэби «Au me, roog heart», Т. Томкинс сделал клавирное переложение собственной консортной Паваны). Большинство транскрипций (переложения мадригалов О. Лассо, Л. Маренцио, А. Стриджо) не могли звучать при дворе, так как были написаны П. Филиппсом, английским композитором-эмигрантом, который несмотря на то, что покинул Англию в 1582 году, в своей клавирной музыке продолжал придерживаться английских традиций.

Одни и те же мелодии разные композиторы обрабатывали по-своему, подробно записывая все гармонические обороты и фигурации, найденные каждым из них. Подчас эти находки и изобретения порождают не только восторг слушателя и соревновательное воодушевление исполнителя, но и серьезный интерес исследователя. Сочинения Д. Булла и Т. Томкинса отличает прежде всего гармоническое своеобразие. У. Берд и Дж. Фарнэби были гениальными мелодистами, в их пьесах выписанные фигурации настолько мелодизированы, что часто приковывают внимание своей яркостью больше основной темы сочинения. В музыке этих авторов чрезвычайно сильна индивидуальность, непохожесть на других. Американский историк и культуролог Генри Стил Комманджер в книге «Британия глазами американца» пишет: «Англичане, истинные образцы конформизма – нет больше греха, чем делать то, что делать не принято – это в то же время заядлые индивидуалисты. Нация, где нонконформизм вызывает упрек, полна экстравагантных людей» [17, с. 15].

Английские верджиналисты сочиняли то, что было у них принято, традиционно: граунды, вариации, паваны и гальярды, пьесы на кантус фирмус. При этом каждый композитор искал и находил то, что отличало бы его от современников. Д. Булл изобретал изощренные, «ученые» тональные планы пьес. Экстраординарный гармонический план отличает его сочинение «Ut, re, mi, fa, sol, la»²². В первом разделе пьесы сольмизационная

²⁰Здесь посол имеет в виду один инструмент, а множественное число, употребленное им, является отголоском более раннего термина «пара верджиналов» («pair of virginals»), который применялся для обозначения одного инструмента с двумя мануалами [16].

²¹ Томас Уолси (Thomas Wolsey; ок.1473 – 1530) – канцлер Английского королевства, с 1515 года – кардинал. Один из самых сильных политиков при отце Елизаветы, Генрихе VIII. Сыграл значительную роль в расторжении брака Генриха с его первой женой, Екатериной Арагонской.

²² В ФК содержится пять таких пьес: две «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» Д. Булла, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» Я. П. Свелинка, «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La и «Ut, Mi, Re» У. Берда. Две последние представляют собой единый цикл (в конце первой есть латинская ремарка «Perge», что соответствует привычному нам термину «attassa»). Эти пять пьес относятся к сочинениям на сольмизационные темы, где последовательность звуков, вынесенная в заглавие, выполняет роль cantus firmus. Обычно последовательность мигрирует из голоса в голос, часто начинает звучать в одном голосе, а заканчивает в другом. В свободных голосах при этом звучит контрастный

основа (гексахорд) проводится в верхнем голосе от *g* и затем движется вверх по целотоновой гамме (*g-a-h-des-es-f*), а во втором – в басу от *as*, также по целым тонам (*as-b-c-v-e-fis*). Такой тональный план приводит к обилию встречных диэзов и бемолей, что само по себе чрезвычайно необычно для музыки этого времени, такого мы не видим ни у кого из верджиналистов. Для перехода из диэзной сферы в бемольную, Булл использует энгармонизм. Разрешая аккорд *e-gis-h-e* в аккорд *a-cis-e*, он *cis* энгармонически заменяет на *des*, что дает ему возможность дальше двигаться в бемольном направлении.



Д. Булл «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», четвертое проведение гексахорда.

В связи с большим количеством встречных знаков возникает вопрос о том, в какой настройке исполнялось это сочинение? Исследователи предлагают несколько версий. Одни предполагают, что Булл приблизился к созданию равномерной темперации, в которой это пьеса будет звучать наиболее чисто [8]. По версии других, это сочинение было написано для одного из хроматических инструментов, которые создавались в Италии в конце 16 века (подробнее об этих инструментах см. 18; 19).

Гармоническое мышление Т. Томкинса (1572-1656), композитора из младшего поколения верджиналистов²³, принадлежит скорее XVII веку. В его пьесах мы находим гармонические последовательности, характерные уже для ладо-тонального, но не модального мышления. Ярким примером может служить известная Пavana ля минор, автопереложение консортной пьесы, внутри которой Томкинс создал удивительные по красоте образы. Первая часть – степенная, неторопливая музыка. Здесь практически нет ярких гармонических оборотов, аккорды сменяются плавно и неспешно. Во второй части появляется восходящий тетракорд, который звучит в разных голосах фактуры. При этом гармонии сменяются также неспешно, как в первой части. Третья часть Паваны построена на имитационных проведениях нисходящего хроматического хода. Исследователи творчества Томкинса подчеркивают символизм этой фигуры и усматривают в музыке этого сочинения связи с эстетикой эпохи барокко [20, с. 55,]. Эта часть поражает слушателя красотой гармонических сопоставлений, именно здесь ярко звучит сочетание субдоминантового секстаккорда, доминантового септаккорда и трезвучия шестой ступени, столь привычное в романтической

музыкальный материал (Булл, Свелинк) или производный от *cantus firmus* (Берд). Нужно отметить, что только пьеса голландца Свелинка от начала и до конца написана в имитационно-полифонической фактуре. В сольмизационных пьесах англичан Бурда и Булла фактура меняется: имитационно-полифоническая вначале, она постепенно сменяется на аккордовую с фигурациями. При этом наблюдается четкое распределение фактуры между руками: аккорды в одной, пассажи и фигурации в другой.

²³ В 1609 году, когда предположительно создавалась ФК, Томкинсу было 37 лет, тогда как У. Берду 66, Т. Морли 52 года.

музыке, и столь неожиданное в музыке конца XVI!



Т. Томкинс Pavana, тт.87-89

По форме – это классическая павана, состоит из трех частей, в каждой два колена. В первых коленах всех трех частей пьесы Томкинс сохраняет струнное изложение первоисточника, голоса записаны выдержанными длительностями (половинные, целые). Во вторых коленах он, сохраняя мелодические контуры голосов, делает «клавирную редакцию» каждой части, насыщая фактуру мелодическими и гармоническими фигурациями, пассажами, выписанными шестнадцатыми нотами. Интересно, что Ф. Куперен (1668-1733) выделял пассажи и фигурации (batteries), как наиболее подходящие клавесину типы фактуры. Он писал: «Я полагаю, что не надо уклоняться от подобающего для клавесина характера игры. Пассажи, batteries, удобные для рук, синкопированные и лютнеобразные пьесы следует предпочитать произведениям с долгими звучаниями или слишком низкими и глубокими звуками» [21, с. 46,].

Сочинения Д. Булла и Т. Томкинса, пожалуй, наиболее сложны в техническом отношении. Здесь встречаются целые серии пассажей двойными терциями, коротких и длинных арпеджио, «позиционные» фактурные формулы, которые современному исполнителю привычнее было бы видеть в этюдах Карла Черни.

Д. Булл The King's Hunt

The first system of the musical score for 'Д. Булл In Nomine' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are several circled numbers (fingerings) in the upper staff, including '(2)***(2)', '(2) (2)', '(2) (2) (2) (2)', and '(2) (2) (2)'.

The second system of the musical score continues the piece. It features similar intricate melodic and rhythmic patterns in both the treble and bass staves. A circled number '(2)' is visible in the upper staff.

The third system of the musical score shows further development of the musical themes. The notation remains consistent with the previous systems, with dense melodic lines and rhythmic accompaniment.

Д. Булл In Nomine

The fourth system of the musical score includes a double bar line and a fermata over the first measure of the upper staff. The lower staff continues with a melodic line. A circled number '5' is present in the lower staff.

The fifth system of the musical score concludes the piece. It features a final melodic flourish in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Т. Томкинс Barafostus' Dream, Пятая вариация

Т. Томкинс Barafostus' Dream, Шестая вариация

Т. Томкинс A Grounde



Д. Булл, Variation on the Quadran Pavan, вариация третья

В пьесах У. Берда мелодические линии выписанных фигураций ясны и очерчены четко, благодаря чему фактура его сочинений прозрачна и легка, хотя сами фигурации по степени виртуозности не уступают фигурациям Булла и Томкинса. В вариационных циклах Берда исходная тема всегда слышна, ее ритмические особенности зачастую играют важную роль в объединении всей пьесы в целое. У. Берд выработал принцип фактурного развития, которого придерживался в большинстве своих сочинений. Наиболее показательны в этом отношении его пьесы «Джон, приди поцеловать меня» и «Sellinger's Round» из ФК. В обеих вариации группируются по фактурному признаку в три блока. В первом – части (вариации) отделены друг от друга, фактура аккордовая, затем имитационная; тема, как правило, в верхнем голосе. Во втором блоке вариаций остаются лишь два голоса, тема много раз перемещается из верхнего (правая рука) в нижний (левая) и наоборот, при этом в другом голосе гармоническая поддержка представлена разнообразными фигурациями – гармоническими и мелодическими. Заключительный третий блок, самый небольшой по размерам, состоит из одной-двух вариаций аккордового склада с мелодией в верхнем голосе, в которых Берд еще раз ясно проводит тему после всех ее «путешествий» во втором блоке.

Нельзя не отметить своеобразие манеры Дж. Фарнэби – единственного из верджиналистов, кто не служил при дворе. О его жизни известно немного: сохранились записи, в которых он упоминается как плотник, а несколькими годами позже – как мастер музыкальных инструментов. В его сочинениях мы не найдем изысканной полифонии, свойственной пьесам У. Берда, «ученых» тональных планов и конструкций, которые изобретал Д. Булл. Однако все пьесы Фарнэби, будь то вариации на народные мелодии, характеристические миниатюры или фантазии, полны удивительных мелодических фигураций, которые часто соперничают в красоте с основной темой. Поражает не только разнообразие мелодических фигураций, которые изобретал композитор, но и то, что каждая из них встречается лишь единожды, не повторяясь в других его пьесах. И если в выписанных фигурациях виртуозных сочинений Булла и Томкинса можно выделить какой-либо шаблон, паттерн, позицию, то в пьесах Фарнэби этого нет: здесь мы находим самые причудливые мелодические и гармонические фигурации, особым образом разложенные аккорды. Кажется, он мог выдумывать фигурации и способы фигурирования аккордов бесконечно!



Дж. Фарнэби Daphne



Дж. Фарнэби Bonny, sweet Robin. Перекрещивание рук в первых двух тактах



Дж. Фарнэби Daphne

Итак, Фитцуильямова книга представляет собой обширную антологию клавирной музыки, написанной тремя поколениями удивительно разных композиторов, каждый из которых обладал собственной манерой письма и отличительной стилистикой, проявлявшейся во всем – от жанровых предпочтений до отличительных черт фактуры и гармонии. При этом все пьесы из ФК – истинно английские сочинения, что прежде всего выявлено их жанрами и формой, на разных уровнях которой проявляется вариационность. В этих жанрах композиторы конца XVI – первой половины XVII века следовали уже сформировавшимся в английской музыке традициям.

Клавирное музыкальное искусство расцвело во время правления Елизаветы. ФК, начиная от перечня вошедших в нее авторов и жанров и заканчивая персоной составителя, – чисто английский продукт, английское явление. В ней представлены все жанры, в которых писали композиторы того времени, и особенно – многочисленные характеристические

миниатюры, которые в те десятилетия встречаются в таком количестве только у англичан. Треть сочинений в ФК (134 из 297) – танцы, популярные при дворе Елизаветы: павана, гальярда, мориска, аллеманда, куранта, той, маска; все эти пьесы мы находим в клавирном наследии крупнейших авторов того времени.

В сборник вошло много обработок мелодий народных песен, которые тогда звучали в Лондоне повсеместно; английские композиторы-верджиналисты обрабатывали их каждый на свой вкус. Очень важно, что мелодии, которые каждый композитор обрабатывал и записывал по-своему, были именно английскими: охотничьи песни, кэролы, насвисты извозчиков – большинство из них были знакомы не только придворным, но и горожанам, ремесленникам, и даже нищим. Неанглийских мелодий народных песен в ФК только три. Это одна итальянская мелодия *Pavaniglia*, использованная Д. Буллом в Испанской паване («Spanish Pavan»); название «испанская» для мелодии итальянского происхождения, возможно, связано с вариациями на эту мелодию «Discante sobre la pavana italiana» испанского композитора и органиста Антонио де Кабесона (1510 – 1566) [22, с. 308]; также одна мелодия, популярная в то время по всей Западной Европе, – «Песня монашки», обработанная У. Бердом в «Аллеманде королевы» (на эту мелодию написал вариации также итальянец Дж. Фрескобальди). И наконец, французская песенка «Est-ce Mars?» – ее мелодию использовал Дж. Фарнэби в своей небольшой пьесе «The New Sa-Hoo»; развернутые вариации на эту же мелодию написал голландец Я. П. Свелинк. Таким образом, Ф. Треджиан намеренно отобрал для ФК пьесы с «умноженной английскостью» – английские мелодии, переработанные английскими композиторами в истинно английских жанрах со всеми их национальными свойствами.

Все, что было записано Френсисом Треджианом в ФК, звучало при дворе Елизаветы и вокруг нее, в театрах и на улицах Лондона. Королева слушала эту музыку и сама исполняла, поощряя музыкальное изобилие и развитие. А Треджиан проявил рискованное упрямство, всю свою жизнь посвятив тому, чтобы собрать, систематизировать и сохранить все самое английское, что было в клавирной музыке Англии конце XVI – первой половины XVII вв. Его приверженность традициям, как и внимание к разнообразию, – истинно английские свойства характера. Именно разнообразие в совокупности с неотступным следованием традициям – одно из отличительных качеств английского искусства, на которые 400 лет спустя указывает американский ученый, автор исследований об истории американской культуры Генри Стил Комманджер: «Английскому характеру, – пишет он, – свойственны не постоянство и однообразие, а разнообразие и разнородность» [цит. по: 17, с. 15]. Стремление англичан именно к разнообразию подтверждается и нотным материалом ФК. Анализируя его, можно сделать предположение, что разнообразно представленный принцип вариационности и удивительная многовариантность, пронизывающая все композиционные уровни (от авторских версий одной и той же темы до мельчайших фактурных деталей) и столь подробно выписанная верджиналистами в нотах их сочинений, оказываются одними из самых важных отличительных черт английского национального стиля конца XVI– начала XVII века.

Список литературы

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Сумы.: б/тип. – 2005. – 204 с.
2. Chappell W. Popular music of the Olden Time. London: Cramer, Beale & Chappell, 1855. – Vol.2. – 454 p.
3. Бартон Э. Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира. Пер. с англ. С. С. Смольняковой – Москва: Молодая гвардия, 2005. – 243 с.
4. 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.
5. Kerman J. William Byrd // The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ Ed. by S.Sadie. – London, 2001. – Vol. 3. – P. 537-552
6. Михайлов Л., Суриц Е. Английский театр. В книге: Театральная энциклопедия: в 5 т., гл. ред. С. С. Мокульский – Москва: Советская энциклопедия, 1961. – Т. 1. – С.183-195.
7. Jones P. P. The Fitzwilliam virginal book. Historical background and performance practice issues. Utah: University of Utah college of Fine arts, 2009
8. The Fitzwilliam virginal book. Ed. by J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire. – Dover publications, inc: New York, 1979-1980.
9. Brown A. Toy // The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ Ed. by S.Sadie. – London, 2001. – Vol. 19. – P.104
10. Brown A. Pavan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ Ed. by S.Sadie. – London, 2001. – Vol. 14. – P. 311-313.
11. Евдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV в. Москва: Музыка, 1989. – Вып. 2а. – 413 с., нот.
12. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVII в.в. Собрание сочинений в 7 т.т. – Санкт-Петербург.: Композитор, 2007. – Т.1. – С.190-240.
13. Johnson D. Catch // The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ Ed. by S.Sadie. – London, 2001. – Vol. 4. – P.6-7
14. Scott D. Elizabeth I // The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ Ed. by S. Sadie. – London, 2001. – Vol.6. – P. 131 – 132.
15. Кофанова Е. С. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку». Вопросы теории и практики. Москва, Московская государственная консерватория им.П. И. Чайковского, 2000 г.
16. Ripin Edwin M. Virginal // The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ Ed. by S. Sadie. – London, 2001. – Vol. 18. – P. 4 – 11.
17. Шестаков В. Английское искусство и национальный характер. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1999. – 188 с.
18. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века). Казань: Казан. гос. консерватория, 2007. – 284 с.
19. Шабалтина С. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Киев.: Український пріорітет, 2013. – 160 с.
20. Brown A. England // Keyboard music before 1700. Ed. by Alexander Silbiger. – Routlege.: New York and London, 2004. – P. 22 – 85
21. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва:Музыка, 1973. – 151 с.
22. Parkins R. Spain and Portugal // Keyboard music before 1700. Ed. by Alexander Silbiger. – Routlege: New York and London, 2004. – P. 300 – 343.

Article received: 2014-11-23