

Т.В. СМИРНОВА

## К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ РАННИХ АНСАМБЛЕЙ: ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНСОРТЫ В АНГЛИИ НА РУБЕЖЕ XVI—XVII ВЕКОВ

---

---

**Татьяна Вячеславовна Смирнова,**

Новосибирская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки,  
кафедра истории музыки,  
доцент  
Советская ул., д. 31, Новосибирск, 630099, Россия  
кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0002-1051-1539; SPIN 3955-9228  
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

---

---

**Реферат.** Актуальность обращения к заявленной теме обусловлена стремлением конкретизировать знания о малоизвестных в российском музыковедении инструментальных консортах (ансамблях), а также расширить имеющиеся представления о придворной культуре ренессансной Англии и ее музыкально-звуковом облике. Главным центром развития английских консо́ртов был королевский двор Тюдоров — Генриха VIII и его дочери Елизаветы I. Время их расцвета пришлось на пик Золотого века английской культуры. В опоре на результаты научных изысканий западных ученых, доступные для изучения изобразительные и словесные источники очерчены вехи истории основных типов инструментального консорта в Англии — *whole consort* («цельный консорт»), состоящий из инструментов одного семейства, и *broken consort* («разбитый консорт»), сегодня часто

*отождествляемый с mixed consort* («смешанный консорт»), соединяющий разнородные инструменты. Отмечается, что ранняя история *recorder consort* (консорт блокфлейт) в Англии была тесно связана с творческой деятельностью семьи венецианских музыкантов Бассано. Чрезвычайно востребованный в музыкальных кругах Англии *consort of viol* (консорт виол) первоначально сложился благодаря фламандским и несколько позднее итальянским музыкантам. Что касается *mixed consort*, объединившего исполнителей на виолах *da gamba* (да гамба) и *da braccio* (да браччо), лютне, бандоре, цитре и блокфлейте, то именно его, по устойчивой комбинации определенных музыкальных инструментов, стали именовать «английским». Анализ нотных антологий консортной музыки XVI—XVII вв. позволил обозначить отдельные жанровые и музыкально-стилевые ориентиры в ансамблевом репертуаре, в котором музыканты оттачивали принципы инструментальной полифонии и остроактуального для Нового времени *stile concertante* (концертный стиль).

**Ключевые слова:** английская музыка XVI—XVII веков, Тюдоры, придворная культура, консорт, старинные музыкальные инструменты, музыкальное искусство.

**Для цитирования:** Смирнова Т.В. К вопросу об истории ранних ансамблей: инструментальные консорты в Англии на рубеже XVI—

XVII век // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 494–503. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-494-503.

**Э**поха Ренессанса открывает новую страницу в истории западноевропейского инструментализма. Поиски «совершенной» интонации, иных акустических и темброво-звуковых возможностей привели к преобразованию в начале XVI в. средневекового инструментария, в целом одинакового примерно с 1200 до 1500 г. [1, с. 15]. Изготовление музыкальных инструментов целыми семействами и вытеснение характерных для более раннего периода комбинаций однородными или другими смешанными составами способствовали формированию новых музыкально-звуковых представлений.

Подлинный масштаб завоеваний эпохи можно оценить в рубежные десятилетия XVI—XVII вв., когда инструментальную музыку, обладающую собственным выразительным и содержательным потенциалом, современники стали осознавать в качестве самостоятельного типа художественного творчества и особого явления в профессиональной культуре. Именно в это время происходит четкое разграничение вокального и инструментального стилей (неприемлемое ранее в большинстве случаев), складывается собственный репертуар и жанровая система инструментальной музыки, вырабатываются своеобразные принципы ее записи в виде табулатур (схематической записи музыки для клавишных, некоторых струнных и (редко) духовых инструментов).

Точкой отсчета в истории инструментальной культуры ренессансной Англии является эпоха ранних Тюдоров — Генриха VII, взявшего курс на укрепление своих позиций на английском престоле, и его младшего сына Генриха VIII, целенаправленного в реализации концепции совершенного двора. Склонный к искусствам и обладающий многочисленными талантами Генрих VIII сам сочинял, пел и играл на инструментах<sup>1</sup>. Данные Инвентаря,

<sup>1</sup> Сохранились 20 вокальных и 13 инструментальных композиций, подписанных «The Kynge H. VIII»

составленного после его смерти в 1547 г., подтверждают существование легендарной королевской коллекции музыкальных инструментов. Ее смотрителем был один из любимейших музыкантов короля Ф. ван Уайлдер. Хранившаяся в Вестминстере коллекция насчитывала свыше 300 инструментов, как редкостных и искусно сделанных из дорогостоящих материалов (слоновой кости, позолоты, серебра, кожи и бархата), декорированных в «античной манере» и, вероятно, не применяемых в музыкальной практике, так и предназначенных непосредственно для игры<sup>2</sup>. В обоих случаях инструменты могли быть использованы в целях репрезентации королевской власти. Известно, что Генрих VIII «при заказе тех или иных произведений искусства нередко руководствовался не только соображениями эстетики, но и политическими задачами» [3, с. 37].

Несмотря на определенные различия в воспитании детей Генриха VIII — Марии, Елизаветы и Эдуарда, их всех обучали игре на музыкальных инструментах, что было обязательным для юных аристократов. Специальную инструкцию для обучения семилетней принцессы Марии, воспитываемой в строгих католических традициях, разработал испанский гуманист Х.Л. Вивес, наставлениям которого следовала и сама Каталина Арагонская, супруга Генриха VIII. В числе наставников Эдуарда был страстный защитник протестантизма Р. Кокс. Однако и Мария, и Эдуард обучались игре на лютне у одного музыканта — Ф. ван Уайлдера, Эдуард — также у К. Тая<sup>3</sup>. Воспитание Елизаветы было доверено Р. Эшему; точно неизвестно, кто руководил ее музы-

и включенных вместе с анонимными пьесами и авторскими сочинениями придворных музыкантов У. Корниша и Р. Ферфакса в знаменитый английский песенник (Songbook, ок. 1518) [2].

<sup>2</sup> Коллекция включала большие и малые виолы, лютни, арфы, флейты, шалмеи, корнеты, сакбуты, рога, крумхорны, дульцианы, волынки, барабаны, клавиры и портативные органы.

<sup>3</sup> Известно, что К. Тай посвятил юному королю свою метрическую версию *The Actes of the Apostels* («Деяния апостолов», 1553) на английском языке с музыкой к некоторым главам, а в предисловии к изданию написал: «пение и игра на лютне будут весьма полезны для учащихся после их занятий и, к Вашему сведению, для всех Христиан; те, кто не могут петь, могут просто читать хорошие и поучительные истории из жизни Апостолов Христа».

кальными занятиями, но, по свидетельствам современников, Елизавета хорошо владела игрой на лютне и вёрджинеле.

Подлинного расцвета инструментальная культура в Англии достигает на пике своего Золотого века. В это время, наряду с сольным исполнением на лютне и вёрджинеле, чрезвычайно модным становится консортное (ансамблевое) музицирование, отразившее специфику аристократического течения английского гуманизма. В музыковедческой литературе обычно упоминают о двух популярных в Британии на рубеже XVI—XVII вв. типах инструментального консорта — *whole consort* («цельный»), образованный инструментами одного семейства, и *broken consort* («разбитый»), отождествляемый с *mixed consort* («смешанный») и сочетающий разнородные инструменты<sup>4</sup>.

Приблизительно с 1540 г. в Англии ведет свою историю *recorder consort* (консорт блокфлейт), состоявший поначалу из пяти, а с 1550 г. — из шести музыкантов. Это была группа исполнителей на духовых инструментах (флейтах, шалмях, сакбутах, корнетах и пр.), куда до определенного времени входили только члены музыкальной династии Бассано [5]<sup>5</sup>, прибывшие из Венеции в Лондон по приглашению английского монарха ещё в 1530-е годы. В Туманном Альбионе братьев Бассано встретили с особым радушием, несмотря на разговоры об их еврейском происхождении и тайном исповедании иудаизма в период действия принятого в Британии еще в 1290 г. эдикта об изгнании евреев из страны.

Обратим внимание, что применяемое в Англии название «рекордер» отсылает к определенному виду духового инструмента, сегодня более известному под названием «блокфлейта»<sup>6</sup>. Почему именно оно закрепилось за инструментом определенной конструкции и за-

ключает ли оно в себе метафорический смысл — «помнить самому и напоминать другим», — если иметь в виду то, что английское слово *recorder* является дериватом от латинского *recordari* («помнить») [2], — остается неясным. Некоторые исследователи, пытаясь объяснить происхождение названия инструмента, апеллируют к популярной в Средневековье менестрельной практике разучивания (по слуху или записи) жонглером сочиненной трубадуром песни, которую он должен был исполнить, воспроизвести по памяти и «доставить» своему адресату.

Коллекция Генриха VIII насчитывала 76 (!) рекордеров различной величины, из которых семь предназначались для личного пользования Его Величества. Благодаря своим звуковым качествам и легкости в освоении блокфлейта оказалась широко востребованной в европейской музыкально-исполнительской практике вплоть до XVIII века. В живописном и музыкально-театральном пространстве блокфлейту можно встретить в изображении «ангельских» сцен или показе сверхъестественных сил, в пасторально-мифологическом или любовно-эротическом контексте. «Игре на флейте в средневековой словесности предпосылают ходовые эпитеты, указывающие на деликатное, мягкое звучание — “наисладчайшее”, “нежнейшее” и т. п., независимо от ситуации музицирования — придворной или сельской, менестрельной или дилетантской» [6, с. 173]. Подобные звуковые представления заключены в других названиях музыкального инструмента, например *flauto dolce* в Италии или *flûte douce* во Франции.

В противовес этому тень, брошенная на духовое исполнительство широко известным древнегреческим мифом об Афине и изобретенной ею флейте (тибии), равно как и сказанное Аристотелем: «дуть [в дудку] ничего не дает для умственного развития. Палладе же мы относим науку и искусство» [цит. по: 7, с. 558], в определенной мере сказались на отношении к духовым инструментам в гуманистических кругах. По крайней мере, Б. Кастильоне настаивает на осторожном использовании флейт в присутствии дам и желательном их звучании в приватной обстановке [2].

<sup>4</sup> О трактовке понятий подробнее см.: [4].

<sup>5</sup> Позднее в состав *recorder consort* были допущены представители других династий: У. Дэмен (с 1576), А. и К. Ланье (с 1593 и 1604), Р. Бейкер (отец и сын, с 1594 и 1637), Дж. Хасси (с 1613), У. Нок (с 1624).

<sup>6</sup> Название *recordour*, применимое к духовому инструменту, впервые было зафиксировано в 1388 г. в расходной смете тогда еще будущего английского короля Генриха IV [2].

Пожалуй, особое предпочтение англичане отдавали *лютне* и *виоле*<sup>7</sup>. Темброво-звуковые качества этих инструментов позволяли им гармонично звучать в диалоге с вокальными голосами и в пестром ансамбле разнородных инструментов. Кроме того, лютня широко применялась в практике сольного исполнительства, а виола сочеталась в монохромном ансамбле с инструментами своего семейства. «Умение правильно и уверенно вести вашу партию с листа, и, в крайнем случае, еще способности сыграть эту партию на виоле, или некоторой сноровки в игре на лютне для себя в домашнем кругу» [10, с. 548] английский гуманист Г. Пичем оценивает с позиций добродетели, достойного воспитания в благородных манерах знатного человека, но при условии его занятий музыкой «не всерьез», а «в свободные часы досуга» [10, с. 547]<sup>8</sup>. При этом ведение

<sup>7</sup> Подобно тому как под одним наименованием «флейта» скрываются различные виды духовых инструментов, так и под названием «виола» сокрыто множество популярных в европейской средневеково-ренессансной и барочной музыкальной практике струнных инструментов. Историю «ренессансной виолы» ученые обычно ведут с последней трети XV века. Долгое время, однако, между ними не было единства в вопросе места ее происхождения: считать ли родиной инструмента Италию, Испанию (Королевство Арагон) или признать, что виола появилась примерно в одно и то же время в этих двух странах Средиземноморья независимо друг от друга? Большинство исследователей придерживаются того мнения, что распространению виолы в Риме и на севере Италии способствовали музыканты из Валенсии, исполнители на *vihuela d'arco* (виуэла д'арко), привезенные в Рим в годы правления Александра VI Борджиа. Услышав восторженные отклики посла Б. Просперо (1493): «испанские музыканты из Рима играли на виолах почти таких же больших, как и Я. Их игра была так сладостна, нежна...» [8], — маркиза Изабелла д'Эсте незамедлительно заказала изготовление для своего двора нескольких *viola a la spagnola* (испанских виол). Примеру своей сестры последовал и Альфонсо I д'Эсте.

На виолах обычно играли способом, сегодня более известным под названием да гамба (*da gamba*). Распространенный еще в Средневековье, он уступил с XIII в. место другому, но также ранее широко известному, — да браччо (*da braccio*). Вновь к игре *da gamba* европейские музыканты вернулись в конце XV века. И только в Арагоне способ игры *da gamba* удерживали в течение XIV—XV вв. [9].

<sup>8</sup> В своих рассуждениях Г. Пичем следует за Б. Кастильоне, создавшим, правда, столетием раньше, собственный гуманистический идеал «придворного» и образ «прекрасной музыки», порождаемой голосом и звучанием виол. Так, в ответ синьору Гаспару Паллавичино мессер

смычка на инструменте современники уподобляли учтивому поклону в адрес своих музыкальных собеседников.

Незадолго до своего появления в Британии виола успела за короткое время завоевать популярность на континенте, главным образом в придворно-аристократических кругах Испании и Италии. По сведениям Г. Пичема, виола была завезена в Англию в начале XVI в. и впервые появилась при дворе Генриха VII. Можно предположить, что инструмент попал сюда непосредственно из Испании в период установления союза двух государств, который пытались закрепить династическим браком принца Артура (старшего сына Генриха VII) и инфанты Каталины<sup>9</sup>, прибывшей в Лондон в 1501 г. со своей свитой. Но были ли в числе сопровождающих Каталины музыканты-инструменталисты — неизвестно. Воспитанная как будущая английская королева, Каталина была эрудирована и обучена хорошим манерам; она изучала богословие и латынь, знать которую «было не лишне девушкам, желавшим заключить выгодный брак. Но что касается поэзии и музыки — этим важным предметам Изабелла свою дочь не учила» [13, с.11].

Отсутствие документальных подтверждений об участии виолистов в траурной церемонии по случаю смерти Генриха VII в 1509 г. служит основанием для другого предположения: виола появилась в Англии при Генрихе VIII. Однако знакомство англичан с новым инструментом состоялось, вероятно, раньше — в 1506 году. Этому способствовал досадный инцидент, произошедший с Филиппом I Красивым. Его корабли, следующие из Нидерландов в Испанию, потерпели крушение у Британских островов. Поспешивший на помощь Генрих VII приютил Филиппа с его многочисленной свитой в Виндзоре, в числе которой были и исполнители на струнных инструментах — фла-

Федерико говорит: «прекрасной музыкой <...> кажется мне та, которая поется с листа уверенно и с хорошей манерой <...>. Но приятнее всего мне кажется пение под виолу <...>; это придает столько изящества и силы впечатления словам, что просто удивительно! [11, с. 522–523]. «Не менее изысканна музыка для четырех виол *da arco*, сладостная и искусная» [12, р. 108–109].

<sup>9</sup> После смерти Артура Каталина стала супругой его младшего брата Генриха.

мандцы Б. Брюарт, Г. Терро и М. ван Уайлдер. Спустя несколько лет двое музыкантов вновь оказались в Англии, но уже при иных обстоятельствах: в 1509 г. на королевскую службу поступил Б. Брюарт (теперь под именем Брюэ), а в 1517 г. — М. ван Уайлдер. И если о Брюэ более ничего неизвестно, то М. ван Уайлдер удостоился должности придворного лютниста и виолиста [9].

Ранние записи, подтверждающие бытование виол при королевском дворе в Британии, датируются примерно 1510—1511 годами. С этих пор стали предусматривать дополнительные расходы на содержание «менестрелей с виолами», штат которых постепенно разрастался. Так, в 1526 г. ко двору Генриха VIII прибыли двое других фламандских виолистов — Х. Хоссенет и Х. Хайорн, а в 1540 г. — еще шесть инструменталистов, на этот раз из Италии — Джорджио из Кремоны, Винченцо и Альберто из Венеции, Алессандро, Романо и Амброзио из Милана<sup>10</sup>. Через несколько лет, видимо, после смерти Романо и «исчезновения» Алессандро, в новую группу итальянских виолистов (*newe vialles*), обособленную от старой группы фламандских инструменталистов (*old vials*), были зачислены М.А. Гальярделло из Брешии и Дж. де Коме из Кремоны. И только в 1549 г. «после смерти великого Ханса» (Хайорна?) [2] на должность придворного виолиста был назначен англичанин Т. Кент, место другого Ханса в 1554 г. занял английский музыкант Т. Браун.

Путь английских виолистов к королевской службе пролегал через хоровые школы, где по установленной Генрихом VIII традиции, поддерживаемой в Королевской капелле, Вестминстерском аббатстве, кафедральных соборах Св. Павла в Лондоне и Девы Марии в Линкольне, мальчиков обучали не только церковному пению, но также актерскому искусству и игре на музыкальных инструментах. При участии хористов собора Св. Павла состоялась важная для культурной жизни английского дво-

<sup>10</sup> Прибывшие из Италии музыканты были, по-видимому, сефардами. При отсутствии дополнительных сведений об их творческой жизни отметим, что Амброзио оставил заметный след в истории струнного исполнительства и стал основателем знаменитой в Лондоне музыкальной династии Лупо.

ра премьеры моралите Дж. Редфорда *The play of Wit and Science* («Действо об Уме и Науке», ок. 1540)<sup>11</sup>. Рукопись дошедшей не в полном объеме пьесы содержит авторские ремарки, указывающие на наличие в ней танцевальных сцен, вокальных номеров и инструментального сопровождения в некоторых эпизодах. Четырехголосный виольный консорт звучал в середине пьесы в момент выхода Славы, Благосклонности, Богатства и Почета. Вновь звуки виол раздавались в завершение пьесы после славления короля Генриха и Королевы, имя которой в пьесе не называется.

Исполнение на виолах поддерживали и преемники Генриха VIII. Во время коронации Марии Тюдор мальчики-хористы собора Св. Павла, среди которых, возможно, был и юный У. Бёрд, пели и играли на виолах. Благодаря супругу Марии, испанскому королю Филиппу II, в Британию ко двору были завезены семь больших виол, хранившихся в специальном сундуке<sup>12</sup>. Наиболее обширные сведения

<sup>11</sup> В назидательно-аллегорическом произведении ярко воплощены идеи ренессансного гуманизма, обращенные к научному знанию и трудолюбию. Ум, устремленный к Науке, пытается одолеть ее величайшего противника Скуку. Попав в объятия Лени и примерив «платье» Невежества, «очерненный» Ум остается неузнанным Наукой. Оскорбленный уходом Науки и ее спутника Опыта, Ум «вглядывается» в собственное отражение в зеркале, подаренном ему Причиной. Найдя объяснение поступку удаляющихся Науки и Опыта, Ум готов к раскаянию. Прощенный Причиной и преодолевший Скуку Ум заключает брачный союз с Наукой.

Американская исследовательница Х. Нанн высказывает предположение о завуалированной связи сюжетных мотивов пьесы Дж. Редфорда, поучающей видеть не только внешнюю, но и внутреннюю природу вещей, со скандальной историей вокруг портрета Анны Клевской работы Ханса Хольбейна Младшего. Взглянув на портрет Анны, Генрих VIII поспешил заключить с ней брачный договор, а вместе с тем — союз с герцогом Клевским. Воочию увидев свою будущую супругу, английский король, не обнаружив никакого сходства с изображением Анны на портрете, был сильно разочарован [14].

<sup>12</sup> Различные по размеру виолы, образующие единое семейство, обычно хранили в одном сундуке (*chest of viol*). Такие сундуки со специальными отсеками, допускающие хранение инструментов в горизонтальном или вертикальном (подвешенном) положении, можно было увидеть в церквях или частных домах. Важно, чтобы *chest of viol* хорошо вписывался в интерьер обустроенной по моде комнаты аристократа [15]. Музыкальные теоретики XVII в. К. Симпсон, Т. Мейс и Р. Норт сообщают, что *chest of viol* обычно предназначали для шести инструментов —

о бытовании виол и их участии в инструментальных ансамблях в Англии относятся к эпохе Елизаветы I.

Ставшие обычными в праздничной и повседневной жизни британцев ситуации консортного музицирования запечатлены в мемориальном портрете сэра Г. Антона неизвестного художника (ок. 1596). Этот портрет, написанный по заказу Д. Ройтон в память о супруге, воссоздает хронику жизни английского дипломата и историко-культурную панораму Британии последней трети XVI века<sup>13</sup>. Две музыкальные сцены, изображенные на картине, наглядно подтверждают повсеместно высказываемую историками музыки мысль о широком распространении в музыкальной культуре елизаветинской Англии виольного и смешанного консортов.

На картине в консорте виол участвуют пять гамбистов — трое джентльменов (один из них — Антон) и двое детей. Эта сцена музицирования сидящих по периметру стола исполнителей<sup>14</sup> близка по характеру светскому времяпровождению в узком кругу семьи и друзей. Другая сцена сопровождает праздничную семейную трапезу, во время которой разыгрывается маска с участием Меркурия, богини Дианы и входящих в ее свиту шествующих по парам нимф и нагих белых и чернокожих мальчиков с факелами в руках. Эта процессия движется под звуки смешанного консорта из шести также играющих по нотам сидящих за столом друг против друга исполнителей на виолах *da gamba*

двух дискантовых, двух теноровых и двух басовых виол — постоянных участников английского консорта. Однако музыкальные композиции для *consort of viol* не связаны исключительно с шестиглосием и допускают иное количество голосов, преимущественно от двух до шести.

<sup>13</sup> В центре композиции крупным планом изображен сам Антон в окружении аллегорических фигур Славы и Смерти. Далее, в соответствии с правилами риторической диспозиции в живописи, — сцены из его жизни: младенчество, культурный досуг, театрализованные празднества, обучение в университетском колледже *Oriel* в Оксфорде, путешествие по Италии, служба в Нидерландах и во Франции, дорога к смертному одру, переправа тела Генри через Ла-Манш в Англию и похоронный кортеж с бесчисленным количеством оплакивающих людей.

<sup>14</sup> Подобное и весьма типичное для рубежа XVI—XVII вв. расположение консортистов часто характеризуют в зарубежном музыкознании как *table format* или *table layout* [16, p. 271].

(да гамба) и *da braccio* (да браччо), лютне, бандоре, цистре<sup>15</sup> и блокфлейте и находящегося в пространственном отдалении от них, на втором ярусе, барабанщика.

Примечательно, что подобный тип инструментального ансамбля по сложившейся в музыковедении традиции, восходящей, возможно, к М. Преториусу, называют «английским». Он характеризуется устойчивой комбинацией шести музыкальных инструментов, наличием в его составе бандоры, об английском происхождении которой писали в XVII в. многие (включая и самого М. Преториуса, и небезызвестного британского историка Дж. Стоу), и вполне определенными функциональными контекстами.

Начало истории «английского» консорта, возможно, впервые прозвучавшего во время постановки трагедии *Jocasta* («Иокаста»), зарубежные музыковеды обычно ведут

<sup>15</sup> Бандора — струнный щипковый инструмент с волнообразной формой корпуса. Изобретение бандоры в четвертый год правления Елизаветы I приписывают Дж. Роузу. Благодаря династии инструментальных мастеров Роуз свое «классическое» воплощение находит орфарион, появившийся в гуманистической среде почти на два десятилетия позднее бандоры, и английская виола, отличающаяся от других национальных и локальных разновидностей инструмента. Орфарион, соединяющий в своем названии имена двух легендарных музыкантов греческой мифологии Орфея и Ариона, представляет род бандоры, но меньших размеров, с иной настройкой и иным количеством струн. Фигурные очертания корпуса бандоры, орфариона и некоторых виол, напоминающие раковину морского гребешка, ученые нередко истолковывают как символ рождающейся из морской пены Афродиты [2]. Аналогичную аллегорическую роль играет и резной узор, наносившийся на нижнюю деку цистры — струнного щипкового инструмента, имеющего каплевидную форму корпуса и, по убеждениям самих мастеров, являющего возрожденную античную кифару [17, с. 663].

В английских источниках елизаветинского времени ранние иллюстрации бандоры, орфариона и лютни содержатся в «*A New Book of Tabliture*» («Новая Книга табулатур», 1596) У. Барли, имевшей, однако, сомнительную репутацию в профессиональных кругах, чему немало способствовала ее нелестная оценка со стороны Дж. Доуланда, заявившего, «что уроки для лютни “полны ошибок и несовершенны”» [цит. по: 18, с. 70]. Так или иначе, практическое руководство У. Барли по игре на музыкальных инструментах было чрезвычайно востребованным современниками, поскольку давало возможность прежде всего представителям среднего класса, освоить игру на модных инструментах без излишних финансовых затрат.

с 1566 года. О «невидимом» для глаз зрителей консорте из шести инструментов, сопровождавшем другое роскошное празднество, организованное Р. Дадли и приуроченное к визиту Елизаветы I в Кенилворт в 1575 г., сообщает в одном из своих писем Р. Лейнем. Еще один участник и очевидец королевских увеселений поэт Дж. Гаскойн добавляет, что этот консорт сопровождал театральную сцену появления вещего морского божества Протея, восседающего верхом на дельфине, «внутри которого звучала музыка» [19, с. 216]. Благодаря опубликованной в Лондоне в 1591 г. программе четырёхдневного сентябрьского торжества в Элветеме, устроенного Э. Сеймуром ко дню рождения Елизаветы I, известно о постановке театральной маски с выходом Королевы Фей и ее свиты, поющих и танцующих в саду под звуки «изысканного консорта из лютни, бандоры, басовой виолы, цистры, дискантовой виолы и флейты» [20].

Идентичный исполнительский состав предписан консортным урокам Т. Морли (*First Book of Consort Lessons*, 1599, 1611), Ф. Россетера (*Lessons for Consort*, 1609), знаменитым нотным коллекциям Уолсингемов (*The Walsingham Consort Books*, 1588) и М. Холмса (*Matthew Holmes's Consort books*, 1595), содержащим анонимные и авторские композиции. В отличие от достаточно узкого круга авторов пьес для *mixed consort*, ограниченного в целом хронологическими рамками елизаветинской эпохи (Р. Аллисон, Д. Бэчелор, Р. Рид, Э. Холборн и др.), круг авторов пьес для *consort of viol* значительно более широк и простирается за ее пределы вплоть до конца XVII в. (А. Феррабоско, У. Бёрд, О. Гиббонс, Т. Лупо, Дж. Копрарио, У. Лоуз, Дж. Дженкинз, Г. Пёрселл и др.)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Внимание музыкантов к *mixed consort* как устойчивому типу ансамбля из шести инструментов если не теряется полностью, то явно снижается во времена шотландских преемников Елизаветы I, уступая место другим видам инструментального ансамбля, сочетающего по типу итальянской трио-сонаты одну или две скрипки, басовую виолу и орган (фантазии-сюиты Дж. Копрарио и У. Лоуза), или комбинирующего другие инструменты, например скрипку, басовую виолу, теорбу и арфу (арфовые консорты У. Лоуза). К наиболее известным поздним образцам музыки для смешанного консорта, сопровождающего четырехголосный вокальный ансамбль, относятся несколько песен из собрания У. Лейтона *The Teares*

Анализ содержания нотных антологий XVI—XVII вв. позволяет прийти к выводу о жанровом своеобразии консортного репертуара. Если произведения для *mixed consort* представлены главным образом вариационно-танцевальными формами, то репертуар для *consort of viol*, отчасти пересекающийся с репертуаром для *recorder consort*, охватывает, наряду с танцевальными пьесами, «характеристические» (с названиями) миниатюры, *Ayre*, *In nomine* и фантазии<sup>17</sup>. Музыкально-стилевые отличия инструментальных композиций для разных видов консорта заключены в особенностях их фактурной организации, принципах ансамблировки голосов и характере музыкального тематизма. Оставив в стороне проблемные аспекты, требующие более глубокого погружения в специфику инструментального стиля консортных композиций, отметим, что в полифоническом сплетении функционально равноправных голосов монохромного ансамбля виол согласовано, подобно сложному плотному орнаменту, множество индивидуальностей. При этом тихое и мягкое звучание виольного консорта, звучащего по обыкновению в ситуации частного музицирования, как будто окутано ореолом аристократической гуманистической беседы. Композициям для смешанного состава, наоборот, присущи опора на гармонические принципы, функциональное противопоставление аккомпанирующих и мелодических орнаментирующих инструментов, колористические антифонные переключки, выявляющие качества концертного стиля.

Несмотря на различие судеб перечисленных видов инструментального консорта, сыгравших свою немаловажную роль в развитии инструментальной полифонии и остро актуального для Нового времени *stile concertante* («концертный стиль») — с одной стороны, и отразивших

*and Lamentations of a sorrowfull Soule* («Слезы и стенания печальной души», 1614).

<sup>17</sup> Отсутствие в XVI в. жестко фиксированных тембровых составов приводило к всевозможным исполнительским метаморфозам с альтернативными заменами инструментов и, соответственно, к жанровым пересечениям в репертуаре инструментальной музыки. Так или иначе, многочисленные консортные фантазии английских мастеров непременно связывались со звучанием ансамбля виол.

тонкие внемузыкальные ассоциации, порожденные спецификой гуманистической культуры, — с другой, все они являют важную веху в истории ансамблевого музицирования и вносят дополнительные оттенки в воссоздание звукового облика ренессансной Англии.

### Список источников

1. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / [пер. с нем. С.В. Грохотов]. Москва : Классика-XXI, 2015. 277 с.
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (CD-ROM).
3. Караваева Е.Э. Внешняя политика и репрезентация королевской власти в эпоху Генриха VIII : 1509—1547 гг. : дис. ... канд. ист. наук. Москва : Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2014. 323 с.
4. Edwards W. Introduction // *Musica Britannica*. V. 40 : Music for mixed consort. London, 1955. P. XIII-XV.
5. Lasocki D. The Recorder Consort at the English Court 1540—1673 [Электронный ресурс]. URL: <http://music.instantharmony.net/AR-08-84.pdf> (дата обращения: 28.02.2019).
6. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. 400 с.
7. Поспелова Р.Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2009. 711 с.
8. *The Cipher for Viola da Gamba and Lute* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.thecipher.com/viola\\_da\\_gamba\\_cipher.html](http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher.html) (дата обращения: 28.02.2019).
9. Woodfield I. *The Early History of the Viol*. Cambridge University Press, 1988. 284 p.
10. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
11. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с.
12. Castiglione B. *Il Libro del Cortegiano* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_4/t84.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t84.pdf) (дата обращения: 28.02.2019).
13. Уилер Дж. Жены Генриха VIII / [пер. с англ. В. Левина]. Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 92 с.
14. Redford J. *The Play of Wit and Science* / Ed. by Ben Byram-Wigfield [Электронный ресурс]. URL: <http://ancientgroove.co.uk/books/PlayofWit.pdf> (дата обращения: 28.02.2019).
15. Fleming M. Unpacking the «Chest of Viols» [Электронный ресурс] // *The Journal of the Viola da Gamba Society*, 2000. Vol. 28. P. 3—19. URL: <http://vdgs.org.uk/chelys/28chelys.pdf> (дата обращения: 25.05.2019).
16. Rastall R. Spatial effects in English instrumental consort music, c. 1560—1605 // *Early music*. 1997. Vol. 25. № 2. P. 269—288.
17. Музыкальные инструменты: энциклопедия. Москва : Дека-ВС, 2008. 786 с.
18. Дуда Н. Музыкальная теория и практика в учебных руководствах Англии XVII века // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону. 2015. № 2 (19). С. 70—75.
19. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. Москва : Молодая гвардия, 2012. 306 с.
20. *The Honorable Entertainment given to the Queenes Majrctie in Progresse, at Elvetham in Hampshire, by the right Honorable the Earle of Hertford*. London, 1591 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bl.uk/collection-items/an-entertainment-for-elizabeth-i-at-elvetham-1591> (дата обращения: 28.02.2019).

## On the History of Early Musical Groups: Instrumental Consorts in England at the Turn of the 16th—17th Centuries

**Tatiana V. Smirnova**

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 31, Sovetskaya Str., Novosibirsk, 630099, Russia  
ORCID 0000-0002-1051-1539; SPIN 3955-9228  
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

**Abstract.** *Appealing to the stated topic is relevant because of the desire to concretize the knowledge of little-known in Russian musicology instrumental consorts (musical groups), as well as to expand the existing understanding of the court culture of Renaissance England and its musical and sound appearance. The main center of English consorts development was the Royal court of the Tudors – Henry VIII and his daughter Elizabeth I. Their heyday was at the peak of the “Golden Age” of English culture. Based on the results of scientific research by Western scientists and visual and verbal sources available for study, the article outlines the milestones in the history of the main types of instrumental consort in England – the whole consort, consisting of instruments of the same family, and the broken consort, today often identified with the mixed consort, which connects heterogeneous instruments. The article notes that the early history of the recorder consort in England was closely connected with creative activities of the family of Venetian musicians Bassano. Extremely popular in musical circles of England, the consort of viol was originally formed thanks to Flemish and, somewhat later, Italian musicians. As for the mixed consort, which united performers of the viols da gamba and da braccio, lute, bandore, cistre and recorder, it started to be called “English” because of the stable combination of certain musical instruments. Analysis of consort music anthologies of the 16th–17th centuries made it possible to identify individual genre and musical-style reference points in musical groups’ repertoire, in which musicians improved the principles of instrumental polyphony and the stile concertante, topical in the Modern Period.*

**Key words:** English music of the 16th–17th centuries, Tudors, court culture, consort, ancient musical instruments, musical art.

**Citation:** Smirnova T.V. On the History of Early Musical Groups: Instrumental Consorts in England at the Turn of the 16th–17th Centuries, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 494–503. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-494-503.

### References

1. Harnoncourt N. *Moi sovremenniki Bakh, Motsart, Monteverdi* [The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach, and Mozart]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2015, 277 p.
2. Sadie S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001 (CD-ROM).
3. Karavaeva E.E. *Vneshnyaya politika i reprezentatsiya korolevskoi vlasti v epokhu Genrikha VIII: 1509–1547 gg.* [External Policy and Representation of Royal Power in the Era of Henry VIII: 1509–1547], cand. hist. sci. diss. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Universitet im. M.V. Lomonosova Publ., 2014, 323 p.
4. Edwards W. Introduction, *Musica Britannica. V. 40: Music for Mixed Consort*. London, 1955, pp. XIII–XV.
5. Lasocki D. *The Recorder Consort at the English Court 1540–1673*. Available at: <http://music.instantharmony.net/AR-08-84.pdf> (accessed 28.02.2019).
6. Saponov M.A. *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoi Evropy* [The Minstrels. A Book about the Music of Medieval Europe]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2004, 400 p.
7. Pospelova R.L. *Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa* [Treatises on Music by Johannes Tinctoris]. Moscow, 2009, 711 p.
8. *The Cipher for Viola da Gamba and Lute*. Available at: [http://www.thecipher.com/viola\\_da\\_gamba\\_cipher.html](http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher.html) (accessed 28.02.2019).
9. Woodfield I. *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press Publ., 1988, 284 p.
10. Shestakov V.P. (ed.) *Muzykal'naya estetika Zapadnoi Evropy XVII–XVIII vekov* [Musical Aesthetics of Western Europe of the 17th-18th Centuries]. Moscow, Muzyka Publ., 1971, 688 p.
11. Shestakov V.P. (ed.) *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeiskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical

- Aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Muzyka Publ., 1966, 574 p.
12. Castiglione B. *Il Libro del Cortegiano*. Available at: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_4/t84.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t84.pdf) (accessed 28.02.2019).
  13. Wheeler J. *Henry VIII's Wives*. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2014, 92 p. (in Russ.).
  14. Redford J. *The Play of Wit and Science*. Available at: <http://ancientgroove.co.uk/books/PlayofWit.pdf> (accessed 28.02.2019).
  15. Fleming M. Unpacking the “Chest of Viols”, *The Journal of the Viola da Gamba Society*, 2000, vol. 28, pp. 3–19. Available at: <http://vdgs.org.uk/chelys/28chelys.pdf> (accessed 25.05.2019).
  16. Rastall R. Spatial Effects in English Instrumental Consort Music, c. 1560–1605, *Early Music*, 1997, vol. 25, no. 2, pp. 269–288.
  17. *Muzykal'nye instrumenty: entsiklopediya* [Musical Instruments: encyclopedia]. Moscow, Deka-BC Publ., 2008, 786 p.
  18. Duda N. Music Theory and Practice in Music Manuals of the 18th Century England, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. Rostov-on-Don, 2015, no. 2 (19), pp. 70–75 (in Russ.).
  19. Dmitrieva O.V. *Elizaveta Tyudor* [Elizabeth Tudor]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2012, 306 p.
  20. *The Honorable Entertainment geven to the Queenes Majgstie in Progresse, at Elvetham in Hampshire, by the right Honorable the Earle of Hertford*. London, 1591. Available at: <https://www.bl.uk/collection-items/an-entertainment-for-elizabeth-i-at-elvetham-1591> (accessed 28.02.2019).

## НОВИНКА



**Сводный каталог русской книги. 1801—1825. Т. 3. М — О** / Российская гос. б-ка ; [сост.: И. В. Барке и др.]. 2-е изд. Москва : Пашков дом, 2019. 379, [2] с. : ил.

Третий том «Сводного каталога русской книги. 1801—1825» содержит около 1600 описаний изданий на буквы М — О. Каталог — совместный проект семи крупнейших и старейших библиотек Москвы и Санкт-Петербурга. В нем описаны книги на русском языке, изданные на территории России и за рубежом (например издания военно-походных типографий). Среди них много физически редких изданий, в том числе и не учтенных в библиографии. Библиографические описания дополнены обширными примечаниями, которые учитывают более 30 позиций, в совокупности раскрывающих состав и культурно-историческую ценность каждого издания, определяющих круг лиц, участвовавших в его подготовке.

Владельческие признаки экземпляров указываются выборочно: отмечаются автографы авторов, переводчиков, издателей и других лиц, причастных к изданию. Приводятся также сведения о цензурных и корректурных экземплярах.

Том оснащен указателями: географическим, именным, указателем заглавий произведений. Иллюстрации к тому воспроизводят титульные листы, гравюры, отдельные страницы самых значимых из представленных в Каталоге книг.

В приложении к тому помещены описания изданий на буквы А — Л, выявленные за годы, прошедшие с момента публикации первого и второго томов «Сводного каталога русской книги. 1801—1825» (2000, 2007).

Каталог позволяет по-новому взглянуть на развитие отечественного книжного дела первой четверти XIX в. Представляет интерес для специалистов по истории книги, библиографов, библиофилов и антикваров, для всех, кому дороги русская культура, история, литература.

### Справки и заказ изданий:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
Российская государственная библиотека,  
Издательство «Пашков дом»,  
отдел книжных изданий

+7 (495) 697-37-31  
+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72  
Pashkov\_Dom.Book@rsl.ru  
[http://store.rsl.ru/service/pashkov\\_dom](http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom)