

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC HISTORY AND THEORY

И. В. Шлемов

Карл II Стюарт и его роль в формировании скрипичной культуры в Англии

Аннотация

В статье рассматривается роль короля Карла II Стюарта в формировании интернациональной скрипичной школы в Англии; освещаются его музыкальные вкусы, а также продиктованные ими действия, имевшие прямое или косвенное влияние на исполнительское искусство в стране.

Ключевые слова: Карл II Стюарт, интернациональная европейская скрипичная школа, Ж.-Б. Люлли, «24 скрипки короля», струнный оркестр, Т. Бальтцар, Дж. Банистер, Н. Стэггинс, Л. Грабу, Н. Маттеи, Г. Кук, П. Хамфри, Г. Пёрселл, Королевская капелла, музыкальное образование, итальянские музыканты, виольная культура, *фэнси*, слуховой опыт.

I. V. Shlemov

Charles II Stuart and His Role in Shaping the Violin Culture in England

Summary

The activities of King Charles II Stuart led to the strengthening of the violin's position as an instrument of professional and amateur music making in England. The years of exile in France led to his acquaintance with French orchestral culture and early examples of Italian operas. In the absence of contact with English viol-culture, this experience turned out to be decisive. Upon his return to England, the King took a number of steps that contributed to the trend of an international violin school formation in England. He created an orchestra modeled on the French, violin practice became mandatory for pupils of the Royal Chapel, and the activities of foreign violinists contributed to the establishment of the instrument in society. The actions of Charles II largely laid the foundation for performing professionalism in England.

Keywords: Charles II Stuart, international European violin school, J.-B. Lully, "24 King's violins", string orchestra, T. Baltzar, J. Banister, N. Staggins, L. Grabu, N. Matteis, H. Cooke, P. Humfrey, H. Purcell, Royal Chapel, musical education, Italian musicians, viol-culture, *fancy*, audio experience.

Оценка роли личности в истории является непростым делом. Неоднозначность рассматриваемой персоны приводит к поллярным точкам зрения современников и историков, опирающихся на собственный опыт и идеологические предубеждения. Точный анализ затрудняется также и временем, отделяющим исследователя от его героя. В итоге личность постепенно скрывается за многочисленными легендами, анекдотами, субъективностью мемуаристов и историческими нарративами.

Роль короля Карла II Стюарта (1630–1685) в истории Англии по-прежнему остаётся предметом споров исследователей именно в силу яркой неоднозначности его натуры. Влияние короля на судьбы английской музыки также удостоилось разнообразных оценок. Вопрос о его роли в эволюции инструментализма в Англии вызывает интерес. И в первую очередь это касается содействия короля эволюции скрипичного профессионализма.

В отечественном музыковедении советского периода преобладала негативная оценка влияния монарха на музыкальную культуру страны¹. Так, Л. Ковнацкая, описывая потенциал английской музыкальной культуры первой половины XVII века как одной из самых сильных и самобытных в Европе, утверждает, что её укреплению воспрепятствовали два явления, фатально отразившиеся на самом ходе развития. Первым она называет пуританскую идеологию, а вторым — последствия возвращения королевской власти: «Второй, но отнюдь не менее сокрушительный удар нанесла Реставрация [разрядка Л. Ковнацкой. — *И. Ш.*]. <...> После 1660 года — года резкого перелома в истории страны, когда в лице Карла II была восстановлена монархия, — культурная ориентация Англии изменилась. Усилилось воздействие извне. Примером времени стали французские вкусы. Связи с Францией — политические, экономические, а следовательно, и культурные — становились тесней. <...> В эпоху, когда путь иноземному искусству был открыт, возникает и ширится

увлечение итальянской оперой. <...> Итак, начиная с Реставрации, Англия, дававшая ранее много импульсов музыкальному искусству континента, постепенно сделалась страной, заимствующей и копирующей многие явления музыкальной культуры континентальной Европы» [9. С. 20–21]. В. Конен, подробно рассматривая творчество Г. Пёрселла в контексте его эпохи, пишет: «Художественное творчество в царствование Карла II было низведено до положения изящной игрушки» [10. С. 42]. Описывая вкусы короля, она сообщает: «Музыка, звучавшая при дворе, отражала вкус царствующего монарха. Карл II ненавидел серьёзную музыку. Насколько можно судить, единственное, что он вынес из знакомства с искусством Люлли, — обилие танцевальных мотивов. Его пленяли балетные номера, торжественные вступительные интрады, роскошная постановочность, — всё это, придя к власти, он пытался культивировать при своём дворе, решительно отвергая более серьёзные музыкальные жанры, отмеченные глубиной мысли или чувства» [10. С. 42–43].

Английские исследователи также неодобрительно воспринимали музыкальные нововведения короля. Так, Г. Дэви определённо заявил, что «Карл II погубил старую английскую школу, как вокальную, так и инструментальную, и в конце концов убил гордость англичан за свою музыку. Его не интересовала музыка, если только он не мог отбивать такт; а полифонические *фэнси* он ненавидел, отвечая на любой аргумент вопросом: „Разве у меня нет ушей?“»² [21. Р. 317]. Ф. Риттер пишет, что «музыкальное развитие в Англии, утратив всякое национальное значение, стало колебаться между тем или иным иностранным влиянием» [23. Р. 49].

Однако изучение нововведений короля в области инструментальной музыки, главным образом скрипичной, позволяет более объективно оценить его роль в формировании профессиональной исполнительской культуры. Прежде всего необходимо рассмотреть обстоятельства формирования музыкальных вкусов Карла II, его «слухового багажа», а

также осветить формирование его музыкальности. Для этого важно обозначить место музыки в жизни его предшественников в предыдущие эпохи.

Английские монархи со времён Средневековья проявляли интерес к музыке, она была важной частью их досуга не только на родине, но и в военных походах за её пределами. Так, Я. Мортимер сообщает, что по меньшей мере 11 музыкантов сопровождали Эдуарда III во Франции в первые годы Столетней войны: «В свите Эдуарда III во время французской кампании 1345–1347 годов находился целый отряд менестрелей: пятеро играли на трубе, один — на цитоле, один — на малом барабане, двое — на горнах, один — на накире и один — на скрипке»³ [13. С. 355]. Он же пишет, что к началу XV века члены монаршей фамилии любили петь и играть на инструментах: «Даже королевская семья сочиняет и исполняет музыку (они играют на флейте и арфе). В молодости Генрих IV и его первая жена Мария де Богун вместе пели и играли» [13. С. 357]. Приводя факты о программе обучения Ричарда III, Е. Браун не обходит вниманием и её музыкальную составляющую: «Вечер занимало изучение пения, игра на арфе или флейте и, что имело гораздо большее практическое значение, уроки танцев» [4. С. 103]. Очевидно, музыкальное воспитание оставило след в сознании Ричарда — принимая силезского рыцаря Николаса фон Попплау, он пригласил его на мессу, которая восхитила гостя прежде всего музыкой: «Особенно сильное впечатление на него произвёл великолепный церковный хор. Музыка (как духовная, так и светская) была настоящей страстью Ричарда III. Хормейстер короля объехал всю Англию в поисках красивцев с благозвучными, сильными голосами. Усилия вполне окупились — королевский хор поражал не только слушателей, но и зрителей» [4. С. 279].

Здесь возникает вопрос: владели ли английские короли смычковыми инструментами, которые были уже широко распространены. Если отталкиваться от факта, что музыкальное образование в эпоху позднего Средневековья уже было частью дворянского воспитания, а образование августейших детей «видимой частью

айсберга» этого явления, то можно предположить, что названные инструменты могли быть доступны принцам. Согласно Н. Арнонкуру, «инструментальная музыка была существенной частью воспитания юных аристократов в IX и X столетиях. К числу инструментов, игрой на которых должен был владеть образованный человек рубежа XII и XIII веков, принадлежали фидель, флейта, арфа, ребек [разрядка моя. — И. Ш.], псалтериум» [1. С. 14]. Учитывая, что речь в приведённой цитате идёт о более раннем периоде, а также что связь английского дворянства с континентальной культурой (в первую очередь французской) была сильна благодаря французскому происхождению как самой династии Плантагенетов, так и значительной части аристократии, можно предполагать, что смычковые инструменты были хорошо знакомы знати.

Династию Тюдоров, без сомнения, можно считать самой музыкальной в истории Англии, встречавшей эпоху Возрождения. Английские достижения, в том числе интенсивная эволюция инструментального исполнительства, во многом являются следствием отношения правящих монархов. Отношение Генриха VIII к музыке подробно изучалось многими исследователями; так, сообщения о его инструментальных пристрастиях приводит Н. И. Наумова: «Информацию о его исключительном музыкальном даровании зафиксировал, в частности, посол Венецианской республики в Англии Себастьян Джустиниан. В своих депешах... он писал, что король... „играет почти на всех инструментах, хорошо поёт и сочиняет“... На основе сохранившихся документальных свидетельств можно составить перечень инструментов, на которых играл король» [14. С. 1]. Причём Генрих оставил после себя и масштабную коллекцию инструментов, насчитывавшую более чем 200 наименований⁴.

Все дети Генриха VIII не были равнодушны к музыке, в том числе инструментальной. Эдуард VI играл на лютне; важным подтверждением его отношения к музыке может служить финансовая отчётность его двора. Т. Борман так сообщает об этом: «Благодаря менестрелям, развлекавшим его в детстве, Эдуард всегда любил музыку. Эта любовь была свойственна всем

членам его семьи. За время его правления количество придворных музыкантов существенно увеличилось. В домовых книгах сохранились записи о выплатах восемнадцати трубачам, семи виолистам, четырём свирельщикам, волынщику, барабанщику, арфисту, гудочнику и восьми менестрелям. Сам король был талантливым музыкантом, игре на лютне его обучал любимый музыкант Генриха VIII Филипп ван Вильдер» [3. С. 234]. Сёстры Эдуарда VI не отставали от брата: Мария I добилась успехов в обучении игре на нескольких инструментах. Согласно Т. Борман, «в четыре года она уже играла на вёрджинеле, а позднее освоила лютню и регаль (разновидность органа)» [3. С. 145]. Елизавета I также была талантливым музыкантом: Я. Мортимер сообщает, что её инструментами были вёрджинел, лютня и орфарион⁵ [См.: 12. С. 401]. Т. Борман так комментирует отношение королевы к музыке: «Благодаря своему изысканному воспитанию, Елизавета очень любила музыку и сама играла на нескольких инструментах. На миниатюре Николаса Хильярда... она изображена с лютней: на этом инструменте Елизавета играла превосходно. Хотя иногда королева демонстрировала свои таланты публично, но больше предпочитала играть на лютне в личных покоях в окружении самых близких. Она любила также играть, „когда ей было одиноко, чтобы прогнать меланхолию“» [3. С. 317–318].

Воцарение династии Стюартов принесло и перемены в музыкальном воспитании членов королевской семьи. Яков I относился к музыке прохладно, но он, очевидно, считал, что обучение ей необходимо для его детей. Ф. Риттер пишет об этом следующее: «Капризный, мрачный, но в то же время учёный король Яков I, человек немusикальный, счёл целесообразным назначить своим детям учителей музыки. Похоже, он мало способствовал развитию музыкальной культуры»⁶ [23. Р. 46]. Несмотря на такую нелестную оценку взаимоотношений короля с музыкой, стоит признать, что его решение оказалось верным. Принц Генри и принц Карл (будущий король Карл I) получили в учителя людей, которые во многом заложили основы эволюции инструментальной музыки Англии первой по-

ловины XVII века. Ими оказались Альфонсо Феррабоско-младший и Джон Купер, более известный под италянизированным именем Джованни Копрарио. Названные музыканты способствовали стремительному прогрессу виольного, в частности гамбового, исполнительства, и оба принца также осваивали этот инструмент под их руководством. Известно, что Карл I предавался музицированию с большим желанием, Дж. Плейфорд сообщал, что его любимым репертуаром были сочинения Копрарио [См. об этом: 23. Р. 47]. Дж. Палвер так говорит о нём: «Карл I был очень страстным любителем и стал очень неплохим гамбистом под руководством Копера-рио [так в тексте. — *И. Ш.*], который также обучал Уильяма и Генри Лоузов» [22. Р. 12].

Оценивая музыкальность предшественников Карла II в целом, можно сказать, что музыка в жизни английских монархов занимала почётное место. Обозначив это как факт, необходимо обратиться непосредственно к его личности.

Характеризуя Карла II, С. Дженкинс называет его «жизнерадостным и любезным экстравертом», который «излучал уверенную бесшабашность» [7. С. 199–200]. С. Кут утверждает, что король вследствие особенностей воспитания «не стал особо начитанным человеком» [11. С. 28]. Подобные оценки вынуждают считать его поверхностной личностью, однако не стоит забывать, что к моменту восшествия на престол в 1660 году он имел непростой и уникальный для человека его положения и происхождения опыт. Он повзрослел слишком рано даже для его эпохи — с двенадцатилетнего возраста⁷ он погрузился в изучение военно-политических вопросов, а королём стал в изгнании после казни своего отца. Последовавшее десятилетие изгнания было богатым на политические интриги, военные походы, поиск финансов; наконец, он пережил поражение собственной армии в 1651 году и драматическое бегство с родной земли, ставшей ему чужой⁸. Несмотря на все эти события, он вернулся несломленным и всё ещё молодым человеком. Такой сценарий позволяет считать его сильной личностью.

Рассматривая вопрос о музыкальности Карла, стоит сказать, что, без сомнения, способности у него были. Ф. Риттер сообщает, что хотя

он «немного разбирался в музыке», но всё же «понимал ноты и пел, по выражению одного из тех, кто часто пел вместе с ним, „недурным басом“»; при этом он пишет, что «нигде не видно, чтобы он рассматривал музыку в каком-либо ином свете, кроме как повод для веселья» [23. Р. 49]. Очевидно, и здесь проявлялась экстравертная натура. При описании проживания Карла в Нидерландах в 1654 году С. Кут указывает, что игра на клавесине входила в круг его занятий [См.: 11. С. 181]. Таким образом, склонность к музицированию не была чужда королю, но он, очевидно, избежал обучения игре на гамбе — инструменте, который был так дорог его отцу.

Многие авторы говорят о пристрастии Карла к музыке европейского континента. Ф. Риттер заявляет, что из-за его равнодушия к французской музыке, которое культивировалось при дворе, английские музыканты стали писать в стиле Ж.-Б. Люлли; позднее, при смене ориентиров в сторону итальянцев, композиторское мышление повернулось соответственно [См.: 23. Р. 49]. Дж. Уэстреп (в некотором роде повторяя за Г. Дэви) так описывает его склонности: «Если существовал определённый род музыки, к которому король питал отвращение, так это были *фэнси*⁹... Любовь Карла II к музыке не простиралась дальше произведений, лёгких для восприятия, с подчеркнутым, чётким ритмом, слушая которые, он мог отбивать такт, что зачастую и делал в Королевской капелле... он избегал слушать чужие доводы, предпочитая доверять собственному музыкальному вкусу» [17. С. 29]. Предпочтения короля формировались в годы изгнания, его раннее отбытие на континент породило тот слуховой опыт, который и оставался эстетическим критерием его восприятия.

Прежде всего, Карл тесно соприкасался с французской скрипичной музыкой для оркестра. Это происходило на различных светских мероприятиях, которые ему приходилось посещать. Так, С. Кут сообщает, что при посещении двора принцессы Анны Марии Луизы Орлеанской король имел возможность ознакомиться с качеством музыкантов: «У Мадемуазель был прекрасный оркестр скрипачей, и в ходе оче-

редного визита Карл... безусловно танцевал под его музыку» [11. С. 161]. Если учитывать, что Ж.-Б. Люлли возглавил оркестр «24 скрипки короля» в 1652 году [См.: 6. С. 127], а Карл покинул Францию в 1654 году [См.: 11. С. 175], то он вполне мог контактировать с флорентийским маэстро и видеть плоды его трудов. С. Кут подытоживает, что «инструментальной музыкой он неизменно и искренне восхищался» [11. С. 316].

Слуховой опыт короля не ограничивался французской музыкой. Согласно Дж. Уэстрепу, в 1645 году стараниями кардинала Мазарини итальянская опера проникла в Париж, а Карл, который приехал туда в 1646 году [См.: 11. С. 60], «посетил несколько оперных спектаклей и концертов» [17. С. 80]. Р. Роллан сообщает, что «принц Уэльский (будущий Карл II) был тоже в числе гостей двора» в 1647 году как минимум на одной из постановок оперы «Орфей» С. Росси [См.: 15. С. 78–79]. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что король имел богатый спектр музыкальных впечатлений, и эти впечатления были напрямую связаны с последними достижениями музыкальной драмы и инструментальной культуры.

В 1660 году происходит Реставрация Стюартов. Карл возвращается на трон и начинает свои преобразования в области музыки. К моменту его воцарения в инструментальной музыке Англии господствует семейство виол, сочинения для которых (в том числе и инструктивные) показывают, что виольная культура достигла пика своего развития. Этому процессу не помешала даже Английская революция, так как люди из разных социальных групп, лишившись многих музыкальных возможностей в годы Республики, ещё больше погрузились в домашнее музицирование¹⁰, а «ящик для виол»¹¹ продолжал оставаться востребованным предметом мебели. Становление вкусов короля в стороне от этой тенденции обусловило дальнейшие события.

В год своего возвращения Карл создаёт струнный оркестр «24 скрипки короля» по образцу и подобию французского. Здесь необходимо отметить, что он не был единственным правителем, который вдохновился французским опытом. Профессионализм музыкантов

Людовика XIV привёл их к славе за пределами Франции. Как пишет В. Березин: «Его [оркестра. — *И. Ш.*] популярность в XVII веке распространялась по Европе не только благодаря отзывам меломанов, но и благодаря музыке из репертуара оркестра, издававшейся либо копирувавшейся для княжеских и королевских дворов Германии, Швеции, Англии, где создавались подобные оркестры из французских скрипок» [2. С. 306]. Однако английская копия стала самой известной, её музыканты приняли участие в церемонии коронации, состоявшейся 23 апреля 1661 года [См.: 17. С. 25–26].

Главной чертой этого нововведения стало формирование оркестра только из инструментов скрипичного семейства и отказ от их использования в одном ансамбле с виолами ради однородности яркого звучания. Здесь снова стоит обратиться к слуховому опыту монарха; в частности А. Карс писал, что «Карл II предпочитал скрипичный оркестр, потому что скрипки веселее и проворнее, чем виолы» [8. С. 20]. Очевидно, он привёл отзыв Э. Вуда, так как в тех же выражениях на последнего ссылается и Дж. Уэстреп, когда пишет, что обязанностью скрипачей были выступления на церемониях во дворцах и резиденциях [См.: 17. С. 25–26].

В новый коллектив были приняты несколько скрипачей, обладавших сложившейся репутацией. Так, в 1661 году в составе оркестра оказался музыкант немецкого происхождения Т. Бальтцар¹² (живший в Англии с 1656 года), который отличался высокой звуковой культурой, развитой техникой правой и левой рук, а также мастерством полифонической скрипичной игры [См.: 17. С. 27]. Согласно Дж. Уэстрепу, его жалованье составляло 110 фунтов стерлингов в год [См.: 17. С. 27]; для сравнения — оклад музыканта Королевской капеллы в 1661 году равнялся 40 фунтам (годом позже эта сумма была увеличена до 70) [См.: 17. С. 12], а воспитаннику капеллы выдавали 30 фунтов [См.: 17. С. 19]. Назначение Бальтцару жалованья в таком размере позволяет предполагать, что его наниматели отдавали себе отчёт о реальных исполнительских возможностях музыканта. Наконец, стоит отметить, что присутствие в составе оркестра скрипача со свободным владением по

меньшей мере тремя позициями [См.: 6. С. 174] позволяет предположить, что английская копия «24 скрипок короля» оказалась более отзывчивой к прогрессу исполнительской техники, нежели французский оригинал, музыканты которого всячески избегали «выходить» за пределы первой позиции. А. Карс так оценивает его роль: «Приезд скрипача Бальтасара [так в тексте. — *И. Ш.*] в Англию непосредственно перед Реставрацией и его позднейший ангажемент в качестве дирижёра „24 скрипачей“ Карла II, без сомнения, весьма содействовали прогрессу скрипичной игры в Англии» [8. С. 80]. Бальтцар служил недолго: он скончался в 1663 году.

В оркестре служили и английские скрипачи с многолетним опытом, такие как Д. Мелл, который считался лучшим местным исполнителем и освоил инструмент, имея профессию часовых дел мастера [См.: 20. Р. 279]; он славился нежной манерой звукоизвлечения, хотя в технике левой руки, очевидно, уступал Бальтцару [См.: 6. С. 174; 17. С. 27] и играл ещё до революции, а также в личной капелле О. Кромвеля в период Республики.

Дж. Уэстреп отмечает, что при стремлении следовать французскому образцу в оркестр не приняли ни одного француза, хотя отдельные музыканты вне его состава были родом из той страны. Более того, за исключением Л. Грабю, возглавлявшего коллектив в 1666–1677 годах, остальные его руководители при жизни Карла были англичанами: Дж. Банистер в 1662–1666 и Н. Стэггинс в 1677–1685 годах [См.: 17. С. 28–29].

Создание оркестра «24 скрипки короля» стало поворотным моментом в истории смычкового исполнительства в Англии. Несмотря на то, что скрипка была известна в Англии и постепенно завоевывала признание, господство инструментов виольного семейства в профессиональной и любительской среде серьёзно тормозило этот процесс. Появление целого оркестра с однородным звучанием способствовало распространению скрипки, которое поначалу проходило не без сопротивления. В. Конен пишет, что «в королевском пристрастии к скрипичной танцевальной музыке сказывалось лишь тяготение к облегчённым, чтобы не сказать пустым, дивер-

тисментам. Многих возмущала сама идея столь последовательного и упорного культивирования самостоятельного скрипичного оркестра, в то время как высшие достижения английской музыки Ренессанса связывались с хоровым многоголосием или ансамблем голосов и старинных инструментов» [10. С. 43].

Особенно это проявилось, когда король повелел ввести скрипичный оркестр в богослужения Королевской капеллы. Дж. Уэстреп утверждает, что многие англичане восприняли это как жестокое обращение со службой: «Новшество, несомненно, шокировало консерваторов» [17. С. 26]. Однако далее он сообщает, что в целом их более встревожил сам «французский стиль музыки», нежели использование скрипок: «Мы можем почувствовать это из отзыва Ивлина¹³. В нём нет особых возражений против самих инструментов, достаточно привычных, хотя некоторые поклонники старины, вроде Томаса Мэйса, категорически отвергали их; протест Ивлина и его единомышленников вызывало использование в церковной службе „чистой“ инструментальной музыки, особенно если она была написана во французском, то есть, как им казалось, фривольном стиле» [17. С. 26]. Однако скрипачи играли на службах в присутствии короля вплоть до его смерти в 1685 году [См.: 21. Р. 318]. В данном случае подобное требование Карла можно рассматривать как содействовавшее дополнительной популяризации инструментов¹⁴.

Наконец, появление такого оркестра объективно способствовало опытам композиторов в обращении с ним. Их кульминацией стал отказ от пятиголосной струнной партитуры композиторов — последователей Ж.-Б. Люлли и утверждение четырёхголосного состава¹⁵. Карс так пишет об этом: «Знаменитые французские *vingt-quatre violons* и *the twenty four „violins“* (двадцать четыре скрипки) Карла II представляли, говорят, полный струнный оркестр, и если современные им партитуры сколько-нибудь достоверное свидетельство, то французский оркестр разделялся на пять партий, а английские *„violins“* — на четыре» [8. С. 23]. Продолжая эту мысль, он сообщает, что «английские композиторы времён Реставрации предпочитали четы-

рёхголосный состав, и Генри Пёрселл (1658–1695), хотя его увертюра к „Королю Артуру“ (*„King Arthur“*, 1691) имеет две теноровые партии, энергично подталкивает выбор большинства композиторов, сочинения которых сопрягаются с временем Люлли, с одной стороны, и с Генделем — с другой, тем, что оркеструет все свои церковные и сценические произведения для твёрдо установленного четырёхголосного оркестра» [8. С. 76–77]. В. Конен, в целом критически оценивая наследие Карла II, замечает: «На самом деле, обращение к оркестру, состоящему из одних скрипок, и к танцевальному репертуару совпадало с одним из прогрессивных течений в музыке XVII века, приведшим к рождению инструментальной сюиты (а позднее, сонаты — симфонии). При жизни Пёрселла эта тенденция не была очевидна» [10. С. 43]. И хотя далее она критикует поверхностность короля в вопросах скрипичной музыки, всё же само появление такого оркестра можно считать его важным достижением¹⁶.

Существование оркестра стало одной из причин роста числа иностранных музыкантов в Англии, в первую очередь итальянцев; также в музыкальной жизни Лондона принимали участие французы и португальцы. Последние прибыли в страну в свите королевы Екатерины Браганской, однако, по общему мнению, их искусство оказалось на низком уровне и постепенно штат личных музыкантов супруги Карла пополнился итальянцами [См.: 17. С. 69–70]. Лондон начинал становиться одним из центров интернационального музыкального мира.

Здесь важно заметить, что деятельное участие иностранцев не было для Англии новым явлением — в частности постепенное заимствование достижений континентальной музыкальной культуры (прежде всего итальянской) привело к появлению самобытных жанров, ставших отличительной чертой английской музыки до эпохи Реставрации. Появление школы мадригаллистов было бы невозможным без влияния итальянских музыкантов и творческого переосмысления их наследия англичанами. Жанр *фэнси* зародился во многом благодаря импровизационному стилю игры на гамбе, который культивировался в Англии усилиями музыкан-

тов итальянского происхождения или воспитания (А. Феррабоско (отец и сын), Дж. Купер (Копрарио), Дж. Дженкинс) [См.: 5. С. 323–326; 18. Р. 492–493, 495]. Дж. Уэстреп, хотя и пишет о правлении Карла II как о начале «долгого периода иностранного засилья», приводит многочисленные факты участия иностранцев в музыкальной жизни при дворе Тюдоров и Стюартов [См.: 17. С. 67–68]. Наконец, Дж. Палвер, изучая инструментальный ансамбль при дворе Генриха VIII в 1526 году, указывает, что первые виоллисты при его дворе были выходцами с континента: «Факт остаётся фактом: на двух виолах играли два фламандца по имени Ханс Хоссенет и Ханс Хайхорн... В 1532 году появляется упоминание о „трёх виолах“, так что к тому времени их должно было быть уже больше трёх, и новые имена — итальянские»¹⁷ [22. Р. 4]. Подобные факты позволяют сделать вывод, что самобытно развивавшаяся в Англии виольная культура имела иностранные корни.

Появление итальянских скрипачей имело большое значение в деле популяризации инструмента. В первую очередь это касается Н. Маттеи (или Маттеиса), приехавшего в Лондон в середине 1670-х годов¹⁸. В. Григорьев полагает, что «он происходил, видимо, из Неаполя» [6. С. 174]. Он быстро завоевал признание, а его исполнительский стиль стал образцом для подражания [См. так же: 17. С. 70–72]. Григорьев утверждает, что «Маттеи также применял итальянскую манеру держания смычка, которая с тех пор окончательно вытеснила старый способ. Кроме того, он первый применил более длинный и менее выгнутый смычок, который уже тогда стал распространяться в Италии»¹⁹ [См.: 6. С. 174]. Современники восхищались его мастерством; согласно Дж. Уэстрепу, «Ивлин оценивал его как самого изумительного исполнителя, которого ему когда-либо доводилось слушать» [17. С. 70]. Деятельность Маттеи как скрипичного педагога также способствовала распространению инструмента. Он не был единственным континентальным музыкантом такого рода: Дж. Уэстреп пишет, что «благодаря известности, которую приобрели эти иностранцы, к ним стекалось много учеников. <...> Николла Маттеис, своей виртуозностью поднявший

интерес к итальянской музыке, также пользовался большой популярностью как учитель игры на скрипке» [17. С. 72]. Остаётся только добавить, что музыкальная культура Лондона эпохи Реставрации оказалась питательной средой этих перемен.

Вклад Карла II в обучение скрипачей не ограничивался созданием оркестра. Восстановление Королевской капеллы имело большое значение для музыкального образования. В её штате числилось 12 воспитанников. Частью учебного плана было освоение нескольких инструментов, Дж. Уэстреп сообщает, что это были лютня, орган и скрипка [См.: 17. С. 13]. Их выбор действительно интересен: можно предполагать, что это было оптимальное сочетание, позволявшее воспитаннику впоследствии освоить и другие инструменты при необходимости. Так, игра на лютне позволяла ему изучить технику левой руки, которую он мог перенести на виолу да гамба. Присутствие скрипки как обязательного инструмента могло означать, что король желал сформировать местную профессиональную скрипичную среду. Это косвенно подтверждается тем, что некоторые воспитанники по окончании обучения пополняли состав оркестра. Как пишет Дж. Уэстреп, «многие из них, как известно, оставались на королевской службе и становились хористами капеллы или инструменталистами в придворном оркестре» [17. С. 20].

Стоит отметить, что выбор первого воспитателя в Королевской капелле был залогом успеха музыкального образования. Г. Кук, более известный как капитан Кук²⁰, являл собой удивительное сочетание музыкального (в том числе педагогического) профессионализма и подходящих политических убеждений. Он зарекомендовал себя как хормейстер, а также «первоклассный певец, лучший в Англии мастер итальянской манеры пения» [17. С. 16], в период Республики Кук завоевал репутацию как педагог. В 1656 году Кук принял участие в постановке²¹ первой английской оперы «Осада Родоса» У. Давенанта как автор песен и исполнитель вокальной партии Сулеймана [См.: 10. С. 64–65; 17. С. 16; 21. Р. 281]. Учитывая вышеизложенные факты, можно считать, что личные качества Кука дела-

ли его оптимальным претендентом на предложенное место. Такую точку зрения высказывает, в частности, Дж. Уэстреп: «...несомненно, что он был чрезвычайно опытным музыкантом и лучшим кандидатом на должность воспитателя. И поэтому не только своей преданности дому Стюартов он был обязан своим назначением» [17. С. 16]. А его опора на итальянский музыкальный опыт делала его педагогические взгляды актуальными.

Содействие Карла II образованию не ограничивалось включением скрипки в учебный план и назначением Г. Кука. В этом плане наиболее показательна история П. Хамфри, воспитанника капеллы, преемника Кука на посту воспитателя (1672–1674), учителя Г. Пёрселла и «композитора для скрипок» [См.: 17. С. 20–21]. Известно, что Хамфри в 1664 году при выпуске из капеллы был отправлен Карлом во Францию и Италию для дополнительной стажировки. Некоторые авторы утверждают, что он ездил только во Францию к Ж.-Б. Люлли [См.: 8. С. 80; 9. С. 20; 23. Р. 65]. А. Карс считает Хамфри музыкантом, передавшим французский опыт Г. Пёрселлу: «Непосредственным звеном между Люлли и Пёрселлом является недолго живший Пелхем Хемфри [так в тексте. — *И. Ш.*] (1647–1674), который был послан во Францию, чтобы усвоить стиль музыкального искусства, так восхищавший Карла II» [8. С. 80]. Дж. Уэстреп напоминает, что Италия также была его пунктом назначения и подвергает сомнению сам факт общения Хамфри с Люлли, кроме того, он прямо заявляет, что «Хамфри, сам испытавший итальянское влияние, соответствующим образом влиял на своих учеников» [17. С. 21]. Подобные оценки позволяют сделать вывод, что Хамфри вернулся в Англию со значительным опытом и был готов продолжать курс своего предшественника (и тестя) Кука «в итальянской манере» [17. С. 21].

Завершая разговор о Хамфри и участии в его судьбе Карла II, необходимо сказать, что поездки музыканта по континенту «оплачивались тогда из фондов секретной службы» [17. С. 20]. Согласно Ф. Бриджу, в 1664–1666 годах ему выделили 450 фунтов стерлингов в целом. Учитывая, что годовое жалованье воспитанни-

ка Королевской капеллы составляло 30 фунтов и при этом оно могло не выплачиваться годами из-за финансовых проблем страны, составлявших одно из главных негативных явлений всего периода царствования Карла II [См.: 19. Р. 99], такая масштабная сумма, выделенная на подготовку европейски образованного музыканта, обращает на себя внимание. Хотя в данном случае нельзя исключать и то, что Хамфри выполнял другие поручения, тем более что многие музыканты той эпохи совмещали творческую активность с разведывательной. В любом случае, щедрые ассигнования способствовали его свободе передвижения, что для формирования личности музыканта за границей имеет большое значение.

Наконец, Карл II в 1677 году назначил восемнадцатилетнего Г. Пёрселла «композитором для королевских скрипок» [См.: 2. С. 306; 17. С. 25]. Таким образом, в руки юного музыканта, воспитанного на образцах французской и итальянской музыки, попал оркестр, который он мог использовать как творческую лабораторию, и этой возможностью он в полной мере воспользовался. Соприкосновение с искусством итальянских скрипачей (в том числе Н. Маттеи) позволило ему органично усвоить жанр трио-сонаты и утвердить его на английской почве. Следовательно, развитие Пёрселла является и косвенной заслугой короля.

Приведённые факты позволяют подтвердить вывод о том, что неоднозначность Карла II проявилась и в его влиянии на пути развития смычкового исполнительства. Его действия активно способствовали угасанию виольной культуры и исчезновению её традиционного жанра инструментальной музыки — *фэнси*. Отсутствие интереса к ним было следствием его континентального слухового опыта. Вероятно, привычка постоянно слышать яркое звучание скрипок отучила его воспринимать виолы как инструменты большой выразительности. Также экстравертность природы, очевидно, не способствовала вдумчивости восприятия музыки. Однако знакомство даже с внешней стороной компактного звучания скрипичного оркестра во Франции и с итальянскими операми побудило короля сделать однозначный выбор в пользу скрипок при своём дворе.

Создание оркестра по французским лекалам, существование его в течение всех 25 лет царствования и участие в придворной и театральной жизни Лондона — всё это, несомненно, способствовало популяризации скрипки в глазах англичан. Её востребованность повышалась благодаря деятельности иностранных скрипачей, демонстрировавших современникам образцовое владение инструментом, это добавляло ему привлекательности в глазах профессионалов и любителей. Включение скрипки в программу обучения воспитанников Королевской капеллы также способствовало росту профессионального скрипичного сообщества. Наконец, франко-итальянский опыт композиторов наподобие П. Хамфри и Г. Пёрселла и их возможность писать для королевского оркестра содействовали эволюции оркестрового письма. Оценивая вышеизложенное, можно сделать вывод: действия Карла II способствовали созданию интернациональной европейской скрипичной школы в Англии, которая окончательно оформится позднее. Трудно сказать, преследовал ли он такую цель; если учитывать черты его личности, можно предположить, что нет. Однако в том, что в Англии к XIX веку одновременно преподавали и выступали скрипачи из Италии, Франции, Германии, Австрии, есть и его заслуга.

Примечания

- ¹ Вероятно, по причине идеологических установок, часто отрицавших любые позитивные начинания монархов из-за их статуса.
- ² Здесь и далее фрагменты текстов иностранных источников приводятся в переводе, выполненном автором статьи.
- ³ Я. Мортимер даёт следующее описание цитолы: «...струнный инструмент, характерный для XII и XIV веков. Его дека в форме листа падуба, гриф короткий, крышка деки плоская, струн — три или четыре пары, играют на них пальцами». На той же странице он сообщает, что накиры — это «металлические барабаны, похожие на литавры. На них играют, либо вешая пару на пояс, либо, если они очень большие, ставят на землю» [13. С. 354].
- ⁴ Н. Наумова, основываясь на рукописи из Британской библиотеки (*British Library*), сообщает, что в коллекции насчитывалось «5 волюнок, 19 виол, 26 лютен, 20 регалей, 2 клавикорда, 19 вёрджинелов, 17 шалмеев, 18 крумхорнов, а также более 100 флейт и рекордеров» [14. С. 2]. Со ссылкой на тот же источник о 19 виолах разных размеров в коллекции заявляет Д. Палвер [См.: 22. Р. 4].
- ⁵ Орфарион — струнный щипковый инструмент, родственник цистре. Был распространён в Англии, Италии и Франции.
- ⁶ “The whimsical, gloomy, yet learned King James, though unmusical, thought it advisable to assign music-teachers to his children. He seems to have given little encouragement to musical culture”.
- ⁷ В начале гражданской войны Карл вынужденно принял участие в битве при Эджхилле 23 октября 1642 года [См.: 11. С. 40–43].
- ⁸ Имеется в виду битва при Вустере (3 сентября 1651 года), после которой Карл несколько недель скрывался от преследования, пока не покинул Англию [См.: 11. С. 124–154].
- ⁹ В. Конен даёт следующее определение *фэнси* (фантазии): «...национальная английская разновидность инструментальной музыки в полифоническом стиле, отмеченная большой свободой выразительных средств и углублённым настроением» [10. С. 43]. Дж. Уэстреп сообщает, что, обретя популярность в конце XVI века, этот жанр «чистой» инструментальной музыки сохранил её в течение всего XVII столетия и требовал от автора богатого воображения и владения полифоническим письмом [См.: 17. С. 170–171].
- ¹⁰ Р. Роллан, изучая дневник крупнейшего английского мемуариста эпохи Реставрации С. Пеписа, бывшего страстным любителем музыки, приводит его эмоциональную цитату об игре на виоле [См.: 15. С. 263]. Дж. Палвер обращает внимание

- на свидетельство супруги офицера парламентских войск: «Пуританка, жена пуританского солдата, полковника Хатчинсона, сказала о своём муже, что „он очень любил музыку и развлекался с помощью виолы, на которой виртуозно играл“» (“The Puritan wife of the Puritan soldier, Col. Hutchinson, said of her husband that „he had a great love to music, and often diverted himself with a viol on which he played masterly“”) [22. P. 13].
- ¹¹ *Chest of viols* — специальный шкаф, в котором обычно хранились 6 виол разного размера; он был распространённой частью интерьера в домах дворян и зажиточных горожан.
- ¹² В некоторых источниках его называют шведом, хотя местом рождения считается Любек.
- ¹³ Джон Ивлин (*Evelyn*) (1620–1706) — английский писатель-мемуарист. Известен своим участием в основании Лондонского королевского общества, пользовался расположением Карла II. Оставил дневник, являющийся ценным источником наравне с дневником С. Пеписа.
- ¹⁴ Скрипачи оркестра также играли в театрах королевской труппы на Кэтрин-стрит и труппы герцога Йоркского (брата Карла, будущего Якова II) в Дорсет-Гарден [См.: 17. С. 33].
- ¹⁵ Описывая перемены в оркестровке к концу XVII века, А. Карс сообщает: «В этот период стандартный четырёхголосный струнный оркестр вытеснил группировку струнных инструментов на три и пять партий, которая до этого времени была правилом в оркестровых сочинениях итальянских, французских и немецких композиторов. Алессандро Скарлатти (1659–1725) и Генри Пёрселл (1659–1695) — наиболее выдающиеся из тех композиторов, чьи партитуры подтверждают простую истину, что лучшее распределение струнных — на четыре партии, а именно: первые и вторые скрипки, теноровые скрипки [то есть альты. — И. Ш.], виолончели и контрабасы, причём две последние группы играют бас гармонии в октаву, как восьмью и шестнадцатифутовые инструменты» [8. С. 37]. Пятой партией, сохранявшейся у Ж.-Б. Люлли и от которой отказались Скарлатти и Пёрселл, были вторые теноровые скрипки, хотя одновременно с ними композиторы — последователи Люлли во Франции придерживались пятиголосного состава [См.: 8. С. 39, 71–72].
- ¹⁶ Г. Фармер сообщает, что нововведения Карла коснулись не только смычковой культуры. Так, его можно считать основателем военных оркестров Англии в их привычном виде, так как благодаря его усилиям военная музыка импортировала из Франции гобой: «„Военный оркестр“ в том смысле, в каком мы понимаем современное значение этого термина, ведёт своё начало от времени царствования Карла II. На вкусы этого государя оказало влияние его пребывание во Франции, и с его вступлением на английский престол началась новая эра. <...> Надо помнить, что гобой того времени был очень груб по сравнению с нашим современным инструментом. Он был нехроматичен, и на нём играли с тростью почти такой же большой, как у современного фагота. Такой инструмент был вполне пригоден для военных целей. <...> Гобои были введены в британской армии в 1678 году, когда шесть гобоев было подарено конногвардейскому полку. Через несколько лет, когда были сформированы драгунские полки, они были экипированы наподобие конногвардейских, и каждому эскадрону полагалось иметь один гобой и два барабана. <...> Гвардейские пехотные полки, а также полки в походе ввели у себя это нововведение, а король проявил интерес к нему, издав в 1684–1686 годах приказ, уполномочивающий „иметь двенадцать гобоев в королевских полках пехотной гвардии в Лондоне, и чтобы посредством какого-нибудь фиктивного названия эти музыканты получали высшую плату“. Эта система содержания оркестров за счёт „немобилизованных“, как их официально называли, впоследствии распространилась повсюду и существовала до начала XIX столетия. Эти „гобои“ являются настоящим началом военных оркестров в Англии» [16. С. 315–318]. Датировка последнего приказа может означать, что его мог отдать и Яков II, однако даже если он и являлся его автором, то он фактически продолжал следовать тенденции, намеченной его братом. О применении гобоев во французских военных оркестрах XVII века пишет А. Карс, он же считает, что участие Ж.-Б. Люлли в организации военной музыки Людовика XIV привело к проникновению инструментов в партитуры композитора и их адаптации вне полевых условий [См.: 8. С. 64].
- ¹⁷ “The fact remains that the two viols were played by two Flemings named Hanse Hossenet and Hanse Highhorne... In 1532 there is mention made of „three of the vials“, so that there must have been more than three by that time; and the new names are Italian”.
- ¹⁸ В. Григорьев называет 1672 год, Дж. Уэстреп — 1674.
- ¹⁹ В. Григорьев сообщает, что Т. Бальтцар был в числе популяризаторов итальянской постановки: «Бальтцар один из первых ввёл в Англии итальянский способ держания скрипки и смычка — скрипку на плече слева, а не справа от подгрифа, а смычок — не прижимая большим пальцем волоса, а так, как принято в наше время» [6. С. 173–174].
- ²⁰ Генри Кук получил чин капитана, находясь на службе в армии роялистов в годы гражданской войны.
- ²¹ Согласно Г. Дэви, в инструментальном ансамбле спектакля присутствовали Т. Бальтцар, Дж. Баннистер и К. Гиббонс, сын О. Гиббонса [См.: 21. P. 281].

Список литературы

References

1. *Арнокур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Пер. С. В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2024. 280 с.
Arnokur N. Moi sovremenniki Bah, Mocart, Monteverdi [My contemporaries Bach, Mozart, Monteverdi]. Trans. S. V. Grohotov. Moscow, Klassika-XXI, 2024, 280 p. (In Russ.)
2. *Березин В. В.* Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013. 384 с.
Berezin V. V. Muzykanty korolej Francii [Musicians of the Kings of France]. Moscow, Sovremennaja muzyka, 2013, 384 p. (In Russ.)
3. *Борман Т.* Частная жизнь Тюдоров. Секреты венценосной семьи / Пер. А. В. Жирнова. М.: Эксмо-Пресс, 2017. 464 с.
Borman T. Chastnaja zhizn' Tjudorov. Sekrety vencesnoj sem'i [Private Life of the Tudors. Secrets of the Royal Family]. Trans. A. V. Zhirnova. Moscow, Jeksmo-Press, 2017, 464 p. (In Russ.)
4. *Браун Е. Д.* Ричард III и его время. Роковой король эпохи Войн Роз. М.: Вече, 2016. 432 с.
Braun E. D. Richard III i ego vremja. Rokovoj korol' jepohi Vojn Roz [Richard III and His Time: The Fatal King of the Wars of the Roses]. Moscow, Veche, 2016, 432 p. (In Russ.)
5. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.; Л.: Музыка, 1950. 512 с.
Ginzburg L. S. Istorija violonchel'nogo iskusstva. V. 1. Violonchel'naja klassika [History of cello art. V. 1. Cello classics]. Moscow; Leningrad, Muzyka, 1950, 512 p. (In Russ.)
6. *Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю.* История скрипичного искусства. В 3 вып. Вып. 1. М.: Музыка, 1990. 285 с.
Ginzburg L. S., Grigor'ev V. Ju. Istorija skripichnogo iskusstva [History of violin making]. In 3 Vol. Vol. 1. Moscow, Muzyka, 1990, 285 p. (In Russ.)
7. *Дженкинс С.* Краткая история Англии / Пер. И. Мельницкой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. 416 с.
Dzhenkins S. Kratkaja istorija Anglii [A Brief History of England]. Trans. I. Mel'nickaja. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus, 2019, 416 p. (In Russ.)
8. *Карс А.* История оркестровки / Пер. Е. П. Ленивцева, В. Э. Фермана, Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.
Kars A. Istorija orkestrunki [History of orchestration]. Trans. E. P. Lenivcev, V. Je. Ferman, N. S. Korndorf. Moscow, Muzyka, 1989, 304 p. (In Russ.)
9. *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века (историки и этапы развития): Очерки. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
Kovnackaja L. G. Anglijskaja muzyka XX veka (istoki i jetapy razvitija): Ocherki [English music of the 20th century (origins and stages of development): Essays]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1986, 216 p. (In Russ.)
10. *Конен В. Дж.* Пёрселл и опера: Исследование. М.: Музыка, 1978. 262 с.
Konen V. Dzh. Pjorsell i opera: Issledovanie [Purcell and Opera: A Study]. Moscow, Muzyka, 1978, 262 p. (In Russ.)
11. *Кут С.* Августейший мастер выживания. Жизнь Карла II / Пер. Н. А. Анастасьева. М.: АСТ, Ермак, 2004. 446 с.
Kut S. Avgustejshij master vyzhivanija. Zhizn' Karla II [The August Master of Survival: The Life of Charles II]. Trans. N. A. Anastas'ev. Moscow, AST, Ermak, 2004, 446 p. (In Russ.)
12. *Мортимер Я.* Елизаветинская Англия: Путеводитель путешественника во времени / Пер. А. В. Захарова. М.: Эксмо, 2019. 432 с.
Mortimer Ja. Elizavetinskaja Anglija: Putevoditel' puteshestvennika vo vremeni [Elizabethan England: A Time Traveler's Guide]. Trans. A. V. Zaharov. Moscow, Jeksmo, 2019, 432 p. (In Russ.)
13. *Мортимер Я.* Средневековая Англия: Путеводитель путешественника во времени / Пер. А. В. Захарова. М.: Эксмо, 2018. 416 с.
Mortimer Ja. Srednevekovaja Anglija: Putevoditel' puteshestvennika vo vremeni [Medieval England: A Time Traveler's Guide]. Trans. A. V. Zaharov. Moscow, Jeksmo, 2018, 416 p. (In Russ.)
14. *Наумова Н. И.* Король Генрих VIII — музыкант // Старинная музыка. 2018. № 1(79). С. 1–10.
Naumova N. I. Korol' Genrih VIII — muzykant [King Henry VIII is a musician]. *Starinnaja muzyka*. 2018, no. 1(79), pp. 1–10. (In Russ.)
15. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 3: Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого / Ред., сост. и коммент. В. Брянцева. М.: Музыка, 1988. 448 с.
Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. In 8 Vol. Vol. 3: Muzykanty proshlyh dnei. Muzykal'noe puteshestvie v stranu proshlogo [Musical and Historical Heritage. Musicians of the Past. A Musical Journey to the Land of the Past]. Ed. V. Brjanceva. Moscow, Muzyka, 1988, 448 p. (In Russ.)
16. *Фармер Г.* Происхождение и развитие военной музыки / Пер. К. Сперанского и М. Д. Чертока // Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки: Франция, Англия, Германия / Сост. М. Д. Черток. М.: Канон, Реабилитация, 2013. 456 с.
Farmer G. Proishozhdenie i razvitie voennoj muzyki [The origin and development of military music]. Trans. K. Speranskij, M. D. Chertok. *Hrestomatija po istorii zarubezhnoj voennoj muzyki: Francija,*

- Anglija, Germanija*. Ed. M. D. Chertok. Moscow, Kanon, Reabilitacija, 2013, 456 p. (In Russ.)
17. *Уэстреп Дж. А.* Генри Пёрселл / Пер. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980. 240 с.
Ujestrep Dzh. A. Genri Pjorsell [Purcell]. Trans. A. Kochnev. Leningrad, Muzyka, 1980, 240 p. (In Russ.)
18. *Ashbee A.* John Jenkins 1592–1678: The Viol Consort Music in Four, Five and Six Parts // *Early Music*. 1978. Vol. 6. № 4. P. 492–500.
Ashbee A. John Jenkins 1592–1678: The Viol Consort Music in Four, Five and Six Parts. *Early Music*. 1978, Vol. 6, no. 4, pp. 492–500. (In Engl.)
19. *Bridge F.* Twelve Good Musicians from John Bull to Henry Purcell. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD; New York: E. P. Dutton & Co, 1920. 144 p.
Bridge F. Twelve Good Musicians from John Bull to Henry Purcell. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD; New York, E. P. Dutton & Co, 1920, 144 p. (In Engl.)
20. *Brown J. D., Stratton S. S.* British Musical Biography: a Dictionary of Musical Artists, Authors and Composers, born in Britain and its Colonies. Derby: Chatfield and son, LTD, 1897. 463 p.
Brown J. D., Stratton S. S. British Musical Biography: a Dictionary of Musical Artists, Authors and Composers, born in Britain and its Colonies. Derby, Chatfield and son, LTD, 1897, 463 p. (In Engl.)
21. *Davey H.* History of English Music. London: J. Curwen and Sons, 1895. 518 p.
Davey H. History of English Music. London, J. Curwen and Sons, 1895, 518 p. (In Engl.)
22. *Pulver J.* The Viols in England // Proceedings of the Musical Association. 1920. Vol. 47. P. 1–21.
Pulver J. The Viols in England. *Proceedings of the Musical Association*. 1920. Vol. 47, pp. 1–21. (In Engl.)
23. *Ritter F. L.* Music in England. New York: Charles Scribner's Sons, 1883. 231 p.
Ritter F. L. Music in England. New York, Charles Scribner's Sons, 1883, 231 p. (In Engl.)

Об авторе

Шлемов Игорь Валентинович

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Аспирант кафедры истории исполнительского искусства,
музыкальной критики и медиатехнологий

Россия, Казань

igorshlem93@gmail.com

About author

Shlemov Igor Valentinovich

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

Postgraduate student of the Department of History
of Performing Arts, Music Criticism and Media Technologies

Russia, Kazan

igorshlem93@gmail.com