

---

**ЖАНРЫ АНГЛИЙСКОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ XVI — НАЧАЛА XVII ВЕКА В ФИТЦУИЛЬЯМОВОЙ ВЕРДЖИНАЛЬНОЙ КНИГЕ**

---

Двор Елизаветы I<sup>1</sup> был образцом хороших манер и хорошего вкуса для ее подданных. Все, кто хотел модно одеваться и правильно говорить, т. е. быть «совершенным джентльменом», ориентировались на королевский двор. Королева Елизавета придавала особое значение музыке при дворе. Как и ее отец, Генрих VIII, она немного сочиняла, а также блестяще играла на верджинале. Может быть, поэтому во времена ее правления в Англии резко возросло число музыкантов-любителей. Наиболее популярными музыкальными инструментами для домашнего музицирования были виола, лютня и верджинал. К концу XVI столетия игра на музыкальных инструментах увлекла не только придворных, но и простых горожан настолько, что верджины начали ставить даже в парикмахерских!

Несмотря на такую популярность инструментального исполнительства, английское нотопечатание развивалось в этот период медленнее, чем на континенте. Между 1570 и 1600 годами в Англии было напечатано около 40 нотных сборников. В это же время в Париже было издано

---

<sup>1</sup> Елизавета I (1533–1603) взошла на английский престол в 1558 году и занимала его вплоть до своей смерти.

более 70 сборников, а в Венеции — 370! [8, с. 335]. В Англии нотные сборники продолжали записывать от руки. Одним из самых крупных рукописных нотных источников английской клавирной музыки XVI—начала XVII века является Фитцуильямова верджинальная книга (далее — ФК). Записал ее Френсис Треджиан-младший, представитель старинного английского католического семейства. Получив образование в Италии, он вернулся в Англию, где в 1609 году был арестован «за неповиновение властям» и брошен во Флитскую тюрьму, в которой ранее содержался его отец. Находясь там с 1609 года вплоть до своей смерти в 1619, Ф. Треджиан-мл. составил и записал сборник английской клавирной музыки, который впоследствии получил название Фитцуильямовой верджинальной книги (по фамилии последнего частного владельца)<sup>2</sup>. В нее вошли сочинения таких композиторов, как Томас Таллис, Джон Блитмен, Уильям Берд, Томас Морли, Джон Булл, Мартин Пирсон, Орландо Гиббонс. Особую ценность сборник представляет еще и потому, что это основной источник клавирной музыки композиторов Джэйлса Фарнэби и Питера Филиппса<sup>3</sup>.

Интерес к музыке английских верджиналистов значительно возрос после того, как Дж. А. Фуйлер Мейтланд и У. Барклай Сквайр в 1899 году впервые опубликовали полный текст ФК, проведя большую редакторскую работу. Автором первого крупного исследования, посвященного ФК, является Чарльз Ван ден Боррен (*Charles Van den Borren «The sources of Keyboard music in England»*, 1912). За столетие, прошедшее с тех пор, об английской инструментальной музыке было написано большое количество статей и научных работ. Назовем лишь наиболее крупных западноевропейских исследователей: Алан Браун (*Alan Brown*), Джон Колдуэлл (*John Caldwell*), Тарстон Дарт (*Thurston Dart*), Дэвид Дж. Смит (*David J. Smith*). Среди русскоязычной литературы выделим диссертации Е. Кофановой [3] и Т. Смирновой [4].

Исследователи в своих работах предлагают несколько взглядов на классификацию жанров английской клавирной музыки. В данной статье мы опираемся на общепринятую систему, изложенную в работах Алана Брауна и Анны Бонд [6; 7]. Учитывались также основные позиции

<sup>2</sup> Кроме ФК Ф. Треджиан-мл. составил еще два достаточно объемных сборника, содержащих английскую и итальянскую вокальную и инструментальную музыку.

<sup>3</sup> Все клавирное творчество Дж. Фарнэби содержится в ФК. Из 25 клавирных пьес П. Филиппса в ФК находится 19, при этом только одна из них встречается в другом сборнике. Речь идет о клавирном переложении мадригала А. Стриджио «*Chi fara fede al Cielo*». Здесь и далее названия пьес даны в переводе лишь в том случае, если существует устоявшийся русскоязычный эквивалент. Во всех остальных случаях названия представлены в оригинальной записи.

труда польской исследовательницы Агнешки Травчинской [9], которая рассматривает английские клавирные пьесы XVI — начала XVII века согласно преобладающим в них способам развития музыкальной ткани. На этом основании она выделяет две группы пьес: контрапунктические, где авторы используют различные полифонические приемы развития, и вариационные пьесы, в которых преобладают вариационные методы развития музыкального материала. Характеристику каждого из жанров содержат статьи А. Брауна, Кристофера Д. С. Филда, У. Эдвардса<sup>4</sup>. Большим подспорьем в изучении жанровых особенностей музыки верджиналистов является трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку» (*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*), переведенный на русский язык Е. Кофановой [3].

Цель данной статьи — выделить и охарактеризовать основные жанровые группы, представленные в ФК, в контексте клавирного творчества композиторов Италии и Испании XVI—начала XVII столетий. Это обусловило привлечение сравнительного метода для исследования жанров клавирной музыки Англии и континента, что до сих пор в известной литературе не встречалось. Отметим лишь освещение отдельного аспекта в работе У. Д. Вильжоена «Орнаментирование в Фитцуильямовой верджинальной книге с вступительным исследованием современной практики», где автор дает сравнительный анализ украшений из ФК и континентальных орнаментальных практик XVI — начала XVII столетия<sup>5</sup>.

В музыке английских верджиналистов исследователи [6; 7] выделяют шесть жанровых типов клавирных пьес: характеристические миниатюры; вариации на темы народных песен; транскрипции популярных вокальных и инструментальных сочинений; танцы; сочинения на кантус фирмус и сольмизационные темы; фантазии и прелюдии.

Жанр *характеристической миниатюры* широко представлен в репертуаре ФК. По сути, эти пьесы являются одними из первых образцов программной клавирной музыки, аналогов которым в творчестве испанских композиторов XVI — начала XVII века исследователи не называют. Английские верджиналисты обратились к характеристическим миниатюрам практически на столетие раньше французских клавесинистов, с творчеством которых традиционно связывают расцвет жанра программной миниатюры<sup>6</sup>. В итальянском клавирном репертуаре встреча-

<sup>4</sup> См.: «*Fantasia*», «*Galliard*», «*In Nomine*», «*Pavan*» // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: [in 20 volumes]. — London : Edition Stanley Sadie, 1980.

<sup>5</sup> *Viljoen W. D. The ornamentation in the Fitzwilliam virginal book with an introductory study of contemporary practice / [dissertation for the degree of Doctor philosophiae] / W. D. Viljoen. — Pretoria, 1986. — 342 p.*

<sup>6</sup> Ф. Куперен «Жнецы», «Тростники», «Маленькие ветряные мельницы», Ж. Ф. Рамо «Галантные Индии», «Тамбурин», «Беседа муз», Л.-К. Дакен «Кукушка».

ются пьесы-автопортреты (например, сочинение Дж. Фрескобальди «*La Frescobalda*»), но они не составляют отдельной жанровой группы в силу их малочисленности.

В репертуаре ФК из ста шестидесяти авторских сочинений треть занимают характеристические миниатюры<sup>7</sup>. Здесь есть портретные и автопортретные пьесы (У. Берд «*Woolsey's wilde*», Дж. Фарнэби «*Giles Farnaby's dream*», Д. Булл «Жига. Доктор Булл собственной персоной»), пьесы-зарисовки (Дж. Фарнэби «*Tower Hill*», «Фазан» / «*Woody-Cook*», У. Берд «Колокола», М. Пирсон «Листопад», Джон Мандей фантазия «Хорошая погода»), пьесы с оригинальными названиями (Дж. Фарнэби «*The New Sa-Hoo*», У. Берд «*Fortune*», «*The Ghost*»). Излюбленным занятием королевы была охота, поэтому не удивительно, что в сборник помещены «Охотничья гальярда» Т. Томкинса, «Королевская охота» У. Берда, Д. Булла, Дж. Фарнэби. По форме все характеристические миниатюры, содержащиеся в ФК, представляют собой вариации. Забегая вперед, отметим, что английские композиторы практически во всех жанрах клавирной музыки разрабатывали форму вариаций, получивших впоследствии название фигурационных или орнаментальных [5, с. 138]<sup>8</sup>.

*Обработки популярных песен* образуют отдельную жанровую группу в английском клавирном репертуаре изучаемого периода. В качестве тем для своих пьес верджиналисты предпочитали использовать мелодии английских народных песен. В ФК помещены обработки «*John come kiss me now*», «*Carman's whistle*», «*All in a garden green*» У. Берда, «*Go from my window*» Т. Морли, «*Leaves be green*» У. Инглота, «*The woods so wild*» О. Гиббонса и У. Берда, написанные в форме вариаций. Кроме того, английские композиторы делали обработки светских мелодий. В то время в странах Западной Европы существовал общий круг вокальных тем, которые авторы обрабатывали в инструментальных сочинениях. Так, У. Берд в своей «Аллеманде королевы», содержащейся в ФК, использовал мелодию «Песня монашки», клавирные вариации на которую написал Дж. Фрескобальди. Темы с вариациями, дифференциас (*diferencias*), широко представлены и в испанской клавирной музыке того времени<sup>9</sup>. Так же как в характеристических миниатюрах, в обработках народных песен англичане разрабатывали технику диминуирования и клавирную фактуру.

Объемную часть репертуара английской клавирной музыки составляют *танцы*. Наиболее популярной, как и в Италии, была пара танцев

<sup>7</sup> Всего в ФК содержится около 200 пьес, 43 из них анонимного авторства.

<sup>8</sup> Классификация типов вариаций условна и схематична. При практическом анализе сталкиваемся со смешением различных типов вариаций в одном сочинении [5, с. 123–125].

<sup>9</sup> Р. Паркинс пишет, что дифференциас представляют собой «простой набор вариаций». [7, с. 304].

павана — гальярда. Павана<sup>10</sup> — неспешный, величавый придворный танец XVI — первой половины XVII столетия, чаще всего в двудольном метре. По одной из версий, название танца происходит от итальянского города Падуя, где возник этот танец. По другой, оно происходит от испанского «*pavone*» (павлин), что, безусловно, связано с торжественным характером танца. Именно в силу торжественности и неспешности паваны, ею часто открывались балы. Сохранилось описание того, как павану танцевали при английском дворе времен правления Елизаветы, сделанное в 1585 году немецким путешественником Лупольдом вон Веледем: «Мужчины и женщины соединили руки, как в Германии. Мужчины надели свои шляпы <...> Танцоры танцевали позади друг друга, как в Германии, и все, как мужчины, так и женщины, были в перчатках. Поначалу могло показаться, что танец похож на немецкий, но это не так<sup>11</sup>. Танцующие сделали несколько шагов вперед и потом обратно 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» (цит. по: [8, с. 319], перевод наш. — Л. Т.).

Гальярда — быстрый прыжковый придворный танец XVI — начала XVII века, написанный в трехдольном метре. Название происходит от итальянского *gagliardo* — живой, решительный<sup>12</sup>. Обычно гальярда танцевалась вслед за паваной, что и стало поводом для объединения этих двух танцев в пару. Скрепляет танцы и музыкальный материал, так как обычно мелодия гальярды является производной от мелодии паваны<sup>13</sup>. Т. Морли в своем трактате (1597) пишет: «После каждой паваны обычно помещают гальярду (это музыка, производная от предыдущей). Она должна идти в размере, который ученые называют “*trochaicam rationem*”, состоящем из последования длинного и короткого ударов, длительность первого [удара] равна семибравису, а второго — миниме. Этот танец легче и оживленнее, чем павана» (цит. по: [3, с. 258]). Говоря о форме танцев, Т. Морли пишет, что «каждый из них /разделов пьесы. — Л. Т./ играется или поется дважды». Выписывая повторы, композиторы настолько изобретательно их орнаментируют восходящими и нисходя-

<sup>10</sup> Ит. *pavana, padovana*; фр. *pavane*; нем. *paduana*.

<sup>11</sup> Действительно, исследователи указывают на некоторое сходство начальных шагов паваны и аллеманды. См.: Brown A. *Pavan / A. Brown // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 20 volumes]. — London : Edition Stanley Sadie, 1980. — Band 14. — P. 311–313.*

<sup>12</sup> Ит. *gagliarda, gagiarda, gaiarda*; фр. *gaillarde*; укр. *gallarda*.

<sup>13</sup> Иногда это правило «преемственности» мелодического материала нарушалось, и гальярда писалась на новую тему.

щими пассажами и различными фигурациями, что характер этих диминуций позволяет исследователям говорить не просто о повторах, но о вариациях на каждое колено танца. Не случайно В. Холопова называет пару танцев павана — гальярда вариационным циклом [5]<sup>14</sup>.

*Переложения вокальных и инструментальных сочинений* имеют место в клавирном репертуаре как английских, так и итальянских и испанских композиторов XVI столетия. По сравнению с характеристическими миниатюрами и танцами, транскрипций популярных сочинений в творчестве английских верджиналистов гораздо меньше. Значительная часть транскрипций, содержащихся в ФК, принадлежит П. Филипсу. Это переложения мадригалов А. Стриджио, Л. Маренцио и О. Лассо. Кроме того, в сборнике мы находим три переложения популярной «*Pavana lacrymae*» Д. Доуланда, сделанные У. Бердом, Т. Морли и Дж. Фарнэби.

Питер Филипс — английский композитор, проживший всю жизнь на континенте<sup>15</sup>. Как отмечает исследователь его творчества Д. Стил: «Стиль его вокальной музыки испытал на себе сильное влияние итальянской традиции»<sup>16</sup>. В то же время, клавирные сочинения композитора тяготеют к английской традиции. Почти все переложения П. Филипса, содержащиеся в ФК, повторяют форму первоисточника. Исключение составляют обработки мадригала О. Лассо «*Margot laborez*» и арии Дж. Каччини «*Amarilli*». В них П. Филипс вводит дополнительные повторы отдельных строф, не выписанные в первоисточнике, благодаря чему форма этих переложений приобретает черты вариационной.

<sup>14</sup> Российская исследовательница Т. Смирнова отмечает, что во второй половине XVI — начале XVII века в консортной музыке сформировалось несколько основных жанровых групп. Прежде всего, это танцевальные пьесы, фантазии и *In Nomine*, а также инструментальные обработки бытовых песен (здесь исследовательница выделяет консортную обработку О. Гиббонса «*Go from my window*»). И, если клавирные фантазии и *In Nomine* подобны своим консортным аналогам, то в отношении пары танцев павана — гальярда Т. Смирнова отмечает важное отличие: «В танцевальной практике /так же, как и в клавирном репертуаре. — Л. Т./ сложилась устойчивая и повсеместная традиция исполнения контрастных танцев — паваны и гальярды. Однако в английской консортной литературе они существуют как автономные композиции и никогда не объединяются в единый микроцикл» [4, с. 44].

<sup>15</sup> Покинув Англию в 1585 году в возрасте 22 лет, он три года учился в Английском колледже в Риме, после чего, предприняв путешествие по Европе, в 1590 году осел в Антверпене. В 1597 году П. Филипс поступил на службу к эрцгерцогу Альберту и переехал в Брюссель, где он жил вплоть до своей смерти в 1628 году. Во время учебы в Риме композитор имел возможность познакомиться с итальянской музыкальной традицией того времени.

<sup>16</sup> Steele J. *Piter Philipps / J. Steele // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 20 volumes]. — London : Edition Stanley Sadie, 1980. — Band 14. — P. 654–657.*

Изменения, внесенные П. Филиппом, касаются не только формы первоисточника, но также и гармонии. Все хроматические созвучия, встречающиеся в «*Amarilli*» Дж. Каччини, П. Филипп заменил диатоническими. Это связано с различиями в гармоническом мышлении английских и итальянских композиторов второй половины XVI века<sup>17</sup>. Итальянские композиторы вводили в свои сочинения много хроматизмов, в результате чего возник особый язык «жесткостей» («*durezza*»). Английские и испанские авторы XVI — начала XVII века придерживались системы диатонических модусов, изложенной в трактатах Глареана и Царлино. Вообще, диатоничность с обилием несовершенных консонансов (терций, секст) сформировалась как отличительная черта мышления английских композиторов гораздо раньше, чем на континенте и сохранилась вплоть до первой половины XVII века. Исследователи отмечают, что несовершенные консонансы появились на континенте благодаря влиянию английской музыки<sup>18</sup>. Модальная система с небольшим количеством хроматизмов долгое время преобладала и в Испании. Музыковед Р. Паркинс пишет: «Контрапунктический язык /в испанской музыке. — Л. Т./ оставался незыблемым, хроматизмы встречаются достаточно редко, и даже в конце 17 столетия развивающаяся мажоро-минорная тональная система до конца не вытеснила следы модальной /перевод наш. — Л. Т./» [7, с. 300].

В отдельную группу пьес исследователи объединяют фантазии и прелюдии. *Английская клавирная фантазия* XVI века — это пьеса имитационно-полифонического склада, состоящая из серии имитаций, основанных на одной или разных темах. Фантазия родственна по своему складу испанским клавирным тьенто и итальянским клавирным канцонам и имитационным ричеркарам. Из фантазий, содержащихся в ФК, по своему складу наиболее близки ричеркару фантазии П. Филиппа, что

<sup>17</sup> Около VIII века в трудах западноевропейских теоретиков сложилось учение о 8 церковных модусах: Дорийский, Гиподорийский, Фригийский, Гипофригийский, Лидийский, Гиполидийский, Миксолидийский, Гипомиксолидийский. Уже в XIII столетии авторы трактатов отмечали, что не всякая музыка укладывается в эту систему. Так, теоретик Иоанн де Грохео писал: «...народное пение не ладит с закономерностями церковного пения и не подлежит обсуждению с точки зрения этой закономерности <...> пение граждан и мензуральное не очень согласны с правилами ладов и не подчиняются им» (цит. по : [1, с. 9]). С течением времени эта система расширялась и изменялась. В результате, в XVI столетии Глареан в трактате «*Dodecachordon*» и Дж. Царлино в «*Dimonstratione harmoniche*» изложили новую систему модусов, которая сформировалась на практике. В ней, к уже существующим восьми ладам были прибавлены еще четыре: Ионийский, Гипоионийский, Эолийский, Гипоэолийский.

<sup>18</sup> Подробнее см.: Евдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. — Вып. 2а. — М. : Музыка, 1989. — 413 с.

не удивительно, если вспомнить, что он три года учился в английском колледже в Риме. Чаще всего английские клавирные фантазии представляют собой цепь тем, изложенных имитационно. Так, все пять фантазий У. Берда, содержащиеся в ФК, многотемны, каждая тема излагается имитационно один или несколько раз, и затем ее сменяет другая. В большинстве пьес У. Берд от начала и до конца придерживается имитационного изложения в отличие от Дж. Фарнэби, в фантазиях которого начальный имитационный раздел сменяется свободным изложением музыкального материала.

*Прелюдии* — жанр, наименее представленный в английской клавирной музыке XVI — начала XVII века — в ФК составляют самую малочисленную группу пьес. Прелюдии возникли из импровизации органиста перед началом церковной службы. Записывать такие импровизации в виде прелюдий стали для того, чтобы облегчить обучение органиста. Прелюдии, содержащиеся в ФК, как правило, небольшого размера, в каждой из них разрабатывается та или иная орнаментальная или диминуционная формула.

Еще одну жанровую группу в творчестве английских верджиналистов составляют *пьесы, написанные на кантус фирмус и сольмизационные темы*. В качестве кантус фирмуса наиболее популярным среди английских авторов этого периода века был антифон *Gloria Tibi Trinitas*, заимствованный ими из одноименной мессы выдающегося английского мастера XV века Д. Тавернера (1490/1495—1545). В одной из частей мессы напев звучит на словах «*In Nomine Domini*», поэтому все пьесы, написанные на этот антифон, называются *In Nomine*. Отметим, что композиторы писали *In Nomine* как для клавира, так и для консорта виол. В отличие от консортных *In Nomine*, где основной напев излагается равными длительностями, в клавирных пьесах каждый звук антифона записан в определенном ритме. Во всех *In Nomine* напев проводится один раз целиком, с сохраненным мелодическим контуром.

Особняком стоит пьеса Д. Блитмена (1525—1591) из ФК, где антифон колорится. Исследователи отмечают, что колорирование основного напева чаще встречается в сочинениях авторов первой половины XVI столетия, тогда как авторы второй половины XVI — начала XVII столетий мелодический рисунок антифона оставляли не тронутым<sup>19</sup>. Кроме того, структура всех *In Nomine* подобна: на фоне ритмизованного основного напева в свободных голосах выстраивается форма второго плана, где в каждом разделе экспонируется новый музыкальный ма-

<sup>19</sup> Edwards W. *In Nomine* / W. Edwards // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 20 volumes]*. — London: Edition Stanley Sadie, 1980. — Band 9. — P. 230—233.

териал<sup>20</sup>. Протяженность пьес определяется тем, как звуки основного напева распределены в сочинении. В большинстве пьес одному звуку антифона соответствует один такт пьесы (54–56 тактов)<sup>21</sup>. Однако существуют исключения: в *In Nomine* Д. Блитмена в каждом такте помещено по несколько звуков антифона, благодаря чему пьеса короче других — в ней 25 тактов. Д. Булл в *In Nomine in A* из второго тома ФК<sup>22</sup> наоборот, растягивает основной напев, записывая каждый его звук в размере 11/4, что приводит к увеличению размеров пьесы в два раза (в ней 126 тактов).

Сочинения на кантус фирмус — *himnos* (гимны) — встречаются и в испанской клавирной музыке исследуемого периода. Они представляют собой двух-, трех- или четырехголосные произведения имитационно-полифонического склада, в которых звуки кантус фирмуса, так же, как и в английских консортных *In Nomine*, записаны в одном из голосов фактуры одинаковыми длительностями [7, с. 304–305]. Наиболее популярными в качестве кантус фирмуса среди испанских авторов были антифоны *Sacris solemnii*, *Ave maris stella* и особенно *Pange lingua*.

Музыкальный мир Европы XVI–XVII столетий не был однородным, каждая нация имела свои музыкальные традиции и особенности. В это время выделяются итальянская и английская музыкальные школы. Творчество итальянских композиторов отличается особой свежестью и новизной. Главным критерием выразительности музыки для них было слово. Л. Луццаски в предисловии к своей Шестой книге мадригалов писал: «/Музыка. — Л. Т./ плачет, если стих плачет, смеется, если стих (смеется), убегает, остается, умоляет, отвергает, кричит, молчит, живет и умирает» (цит. по: [2, с. 139]). Со второй половины XVI века в итальянской клавирной музыке возникает большое количество пьес, не имеющих аналогов в репертуаре других национальных школ, таких, как интонация, жесткости. В них композиторы экспериментировали с гармонией, фактурой и формой. Визитной карточкой итальянской клавирной музыки этого периода стала токката — жанр, созданный итальянскими композиторами и позже воспринятый австрийскими и немецкими музыкантами (И. Я. Фробергер, Д. Букстехуде). Нет ни одного итальянского автора, в творческом наследии которого не было бы хотя бы одной токкаты. Наибольшего расцвета этот жанр достиг в творчестве К. Меруло и Дж. Фрескобальди.

Английские композиторы, безусловно, были знакомы с новшествами итальянской музыки. Вспомним, что при дворе Елизаветы I работа-

<sup>20</sup> Исследователь Т. Смирнова называет такую форму мотетной [4].

<sup>21</sup> Это правило сохраняется и для консортных *In Nomine*.

<sup>22</sup> *The Fitzwilliam Virginal book / Edited with an Introduction and Notes by J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire. — New York : Dover publications, inc., 436 p.*

ло много иностранных, в том числе и итальянских музыкантов [8]. При этом новые жанры, возникшие в итальянской музыке, не получили распространения в творчестве английских композиторов. В ФК содержатся две токкаты: одна из них написана итальянцем Дж. Пиччи, другая — фламандцем Я. П. Свелинком. А таких пьес, как интонация, в ФК, которая является жанрово-стилевой антологией английской клавирной музыки XVI — начала XVII века, вообще нет.

Английские авторы по-новому использовали уже существующие средства и приемы. Одна из важных особенностей мышления английских композиторов — тяготение к вариационным методам развития материала, которые сами по себе не являются сугубо английским изобретением. Развивая жанр вариаций, английские композиторы в своей клавирной музыке разрабатывали технику диминуирования. В результате, выкристаллизовался особый тип вариаций, впоследствии получивший название фигурационных или орнаментальных. С точки зрения исторической хронологии исследователи выделяют несколько типов вариаций и отмечают, что классификация достаточно условна: «Синкретизм ренессансно-барочных вариаций заключается в соединении вариаций на бас, гармонический остов и мелодию в одновременности, вариаций орнаментальных и характерных, строгих и свободных, однотемных и многотемных» [5, с. 123–125].

Показательно, что в форме вариаций английские композиторы писали танцы, а также все характеристические миниатюры. В книге российской исследовательницы и исполнительницы на старинных клавишных инструментах Е. Бурундуковской читаем: «Более всего англичане прославились как авторы клавирных вариаций на народные темы и многочисленных танцев, большей частью, также написанных в вариационной форме. Контраст между отдельными вариациями у англичан достигается, в первую очередь, с помощью, фактурных переключений» [2, с. 10]. Не случайно аналогом английской клавирной фантазии является итальянский имитационный ричеркар — проверенный временем, давно существующий жанр, а не экспериментальная токката или интонация. Кроме того, в области ренессансных традиций лежат и гармонические принципы английских композиторов. Несмотря на то, что они были знакомы с поисками итальянцев в области гармонии, английские авторы все же придерживались традиционной для того времени системы 12 модусов.

Стремление сохранять и развивать уже существующее — характерная черта не только клавирной, но и всей английской музыки XVI — начала XVII века в целом. Сравнение английской музыкальной традиции того времени с современными ей испанской, и особенно итальянской национальными школами позволяет ярче выявить ее стилиевые черты, а также глубже осознать параллельные процессы в культуре и искусстве Западной Европы.

## Список использованных источников

1. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков. Из истории музыкальной науки / Т. Баранова // Из истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 4. — С. 6–27.
2. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец 16 — первая половина 17 века) / Е. В. Бурундуковская. — Казань : Казан. гос. консерватория, 2007. — 284 с.
3. Кофанова Е. С. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку». Вопросы теории и практики : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. С. Кофанова. — М., 2000. — 328 с.
4. Смирнова Т. В. Английские консортные жанры конца XVI — первой четверти XVII веков : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. В. Смирнова. — Новосибирск, 2009. — 387 с.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 1999. — 496 с.
6. Bond A. A Guide to the Harpsichord / A. Bond. — Hong Kong : Amadeus Press, Paperback.
7. Keyboard music before 1700. Routledge studies in Musical genres / Edited by Alexander Silbiger. — New York, London : Routledge, 2004. — 405 p.
8. The Renaissance: from the 1470 to the end of the 16<sup>th</sup> century / Edited by Iain Fenlon. — Macmillan, 1989. — 418 p.
9. Trawczyńska A. Wirginaliści angielscy — początki muzyki klawiszowej / [Praca dyplomowa] / A. Trawczyńska. — Wrocław, 2003. — 68 p.

**Титаренко Л. С. Жанри англійської клавірної музики XVI — початку XVII століття у Фітцуільямовій верджинальній книзі.** У статті охарактеризовані основні жанри англійської клавірної музики XVI — початку XVII ст., виділені та перелічені їх особливості, спільні та відмінні риси в порівнянні з клавірною музикою Італії та Іспанії того часу. Висвітлено та розкрито деякі риси стилю англійської клавірної музики елизаветинської доби.

**Ключові слова:** жанр, димінування, Фітцуільямова верджинальна книга.

**Титаренко Л. С. Жанры английской клавирной музыки XVI — начала XVII века в Фитцуильямовой верджинальной книге.** В статье охарактеризованы основные жанры английской клавирной музыки XVI — начала XVII века, выделены и перечислены их особенности, общие и отличительные черты с клавирной музыкой Италии и Испании того времени. Освещены и раскрыты некоторые черты стиля английской клавирной музыки елизаветинской эпохи.

**Ключевые слова:** жанр, диминуирование, Фитцуильямова верджинальная книга.

**Titarenko L. The genres of English keyboard music of 16 — beginning of 17 century in the Fitzwilliam Virginal book.** This article characterizes the main genres of Elizabethan keyboard music. There are considered similar and different features with Italian and Spanish keyboard music of this period. Some features of English keyboard music are elucidated.

**Keywords:** genre, diminution, Fitzwilliam virginal book.