

МУЗЫКА

УДК 78.08

Voluntary* и *Lesson* в английских музыкальных источниках XVII–XVIII вв.

Ю. С. Бочаров

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Для цитирования: Бочаров, Юрий. “*Voluntary* и *Lesson* в английских музыкальных источниках XVII–XVIII вв.”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 4 (2022): 562–590. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.401>

Статья посвящена тому, каким образом в музыкальной практике Англии XVII–XVIII вв. использовались два весьма распространенных видовых наименования инструментальных сочинений — *Voluntary* и *Lesson*. Отталкиваясь от редчайшего случая использования этих наименований как синонимов при публикации около 1810 г. сборника органных пьес Карла Тринкса, факт которой остался практически незамеченным мировым музыкознанием, автор рассматривает их в сравнительном аспекте, отмечая прежде всего существенные различия в их применении английскими композиторами со времен Ренессанса до конца XVIII в., а также обращая внимание на отражение этой практики в общей и музыкальной лексикографии того времени. При этом он подвергает аргументированной критике ряд представлений, уже утвердившихся в западном музыкознании. К примеру, отрицает трактовку как самостоятельной клавирной пьесы Р. Фарранта небольшого фрагмента из «Книги Муллинера», озаглавленного *Voluntarye*, выражает сомнения в существовании 12-частного *Voluntary* И. К. Пепуша (опубликован в 1988 г.) как единственного музыкального произведения. Но главное — не является сторонником распространения понятия *Voluntary* на все полифонические органные сочинения английских мастеров XVII–XVIII вв. (в том числе на композиции для органа из «Мелотезии» М. Локка, многие фуги Т. Роузингрейва и т. д.), подчеркивая при этом фактор избирательности композиторов того времени в использовании самого термина *Voluntary*. Автор также обращает внимание на то, что термин *Lesson* применялся более разнообразно, нежели это трактует современное музыкознание, распространяясь не

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00152 «Жанры и формы старинной инструментальной музыки в аспекте аутентичного подхода к историческому музыкознанию».

только на сольную (преимущественно клавирную) музыку, но и на сочинения для мелодических инструментов в сопровождении basso continuo и даже ансамбли, а также на инструментальные упражнения и несложные композиции для начинающих.

Ключевые слова: Voluntary, Lesson, английская музыка, клавишные инструменты, фуга, соната, терминология, лексикография.

Не так давно, просматривая в Интернете¹ художественные произведения из Британской библиотеки, автор этих строк обратил внимание на датированную серединой 1790-х годов акварель Хьюберта Корниша (1757–1823), талантливого английского художника, который в конце XVIII в. являлся личным секретарем генерал-губернатора Британской Индии. Она называлась «Дом в саду мистера Тринкса, учителя музыки, близ Калькутты» (рис. 1). Судя по виду внушительного особняка, его хозяин был довольно состоятельным человеком. Но вот информация о нем оказалась весьма скудной. Из описания картины на вышеупомянутом сайте следовало, что мистер Тринкс являлся органистом церкви Св. Иоанна в Калькутте. А из опубликованной в 2002 г. в *Early Music* рецензии на монографию Яна Вудфилда о музыке в англо-индийском обществе конца XVIII в. [1] выяснилось, что Карл Тринкс был выходцем из Германии, приехавшим в британскую колонию еще в 1780-е годы. И как церковный органист, среди прочего он сочинял волонтарии [2, р. 285], т. е. сольные пьесы, исполняемые «до, во время или после церковной службы» [3].



Рис. 1. «Дом в саду мистера Тринкса, учителя музыки, близ Калькутты» (акварель работы Хьюберта Корниша). Британская библиотека (Лондон). <https://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/other/largeimage68417.html>

При этом на портале Archive.org удалось обнаружить ноты как минимум восемнадцати волонтариев Тринкса, отпечатанных отдельным сборником в Лондоне, предположительно в 1810 г. [1]². Все сравнительно небольшие пьесы, которые содержатся в этом издании, выдержаны в откровенно гомофонно-гармоническом стиле,

¹ См.: <http://www.bl.uk/onlinegallery/index.html> (Дата обращения январь 26, 2022).

² В наиболее полном каталоге рукописных и печатных музыкальных источников прошлых веков, каковым считается RISM (Répertoire International des Sources Musicales), это издание не упомянуто.

при полном отсутствии, казалось бы, вполне уместной в церковном жанре имитационности. Нередкое применение полноразмерных аккордов и удвоение в октаву нижнего голоса явно напоминают об органной природе музыки. При этом строевые сами пьес демонстрируют очевидное игнорирование тогдашних композиционных норм, предусматривавших использование «квадратных» восьмитактовых периодов повторного строения и простейших «песенных» форм с неизменными повторами основных частей. Так что такого рода материал, несомненно, способен смутить современного студента, едва приступившего к изучению курса музыкальной формы на классическом репертуаре. Но подобная ненормативность в какой-то мере может быть объяснена импровизационной природой жанра волюнтария, которая в данном случае оказалась нарочито акцентирована композитором.

Однако не будем особо задерживаться на описании сборника, способного заинтересовать разве что любителей нестандартных композиционных решений. Хотя одна особенность, конечно же, не может не обратить на себя внимание. Речь идет о его названии, в котором в качестве синонимов задействованы два термина, широко применявшиеся (причем каждый из них в разных значениях) в английской музыкальной практике XVII–XVIII вв., а именно *Voluntary* и *Lesson*.

Вообще-то использование синонимов в качестве жанровых наименований, а точнее наименований композиторской и издательской продукции, в Европе того времени не было редкостью. Автору этих строк уже приходилось об этом писать, отмечая в том числе взаимозаменяемость, а порой и параллельное существование таких названий, как «сюита», «соната», «симфония» и «увертюра» [4–6]. Но применение в подобном контексте двух сугубо английских терминов — *Voluntary* и *Lesson* — представляется явлением нетипичным, если не сказать уникальным.

Дело в том, что в основном они имели отношение к принципиально разному контексту: если под *Voluntary* в первую очередь подразумевалось некое органное соло (импровизируемое или специально сочиненное) для исполнения в англиканской церкви, то слово *Lesson* имело отношение прежде всего к светской обстановке — к обучению музыке, а также (чаще в форме множительного числа — *Lessons*) к наименованию сборников сочинений, предназначенных для домашнего музицирования.

Впрочем, такое представление — результат гораздо более поздних обобщений композиторской и издательской практики интересующего нас временного периода. Во всяком случае даже в век Просвещения британские справочно-энциклопедические издания если и давали какую информацию о заинтересовавших нас терминах, то крайне ограниченную.

Так, в знаменитой «Циклопедии» Эфраима Чеймберса, опубликованной в 1728 г. [7], статья *Lesson* отсутствует вовсе, а в статье *Voluntary* не приведено того значения слова, которое имеет непосредственное отношение к музыке.

В «Музыкальном словаре» Джеймса Грассино (1740) мы также не найдем информации о термине *Lesson*, а по поводу *Voluntary* сказано, что это «то, что музыкант играет, импровизируя в соответствии со своей фантазией, прежде чем начнет исполнять какую-либо конкретную пьесу», после чего дано дополнительное пояснение (с отсылкой к терминам «прелюдия» и «фантазия»), согласно которому музыкант во время волюнтария «пробует инструмент и готовит его к тому сочинению, которое должно быть сыграно» [8, р. 336].

В появившейся в 1750-е годы и долгое время сохранявшей популярность «Новой музыкальной грамматике» Уильяма Тансура о волюнтарии читаем следующее: «Большая импровизируемая музыкальная пьеса, исполняемая на органе» [9, p. 173]. А в другом более позднем по времени выхода «профильном» издании, каким явился «Музыкальный словарь» Джона Хойла (1770), присутствует уже более развернутое определение: «ВОЛЮНТАРИЙ (VOLUNTARY), музыкальная пьеса, исполняемая в свободной манере (by will), без какой-либо определенной роли; оно [наименование. — Ю. Б.] часто применяется к пьесам, исполняемым в церкви между псалмами и пятым чтением (lesson). Также волюнтарий используют перед тем, как начать исполнение какого-либо отдельного сочинения, чтобы попробовать инструмент и подготовить тональность пьесы, которую предстоит исполнить. Существуют сочинения, которые называются волюнтариями (Voluntaries), и обычно они [предназначены. — Ю. Б.] для органа» [10, p. 112].

При этом отдельной статьи *Lesson* в этом издании все еще нет, словно и не существовало почти двухвековой практики применения данного слова композиторами и издателями.

А между тем к тому времени его сугубо музыкальное значение какое-то отражение в справочной литературе все-таки получило. Так, в «Словаре английского языка» Сэмюэля Джонсона (1755) лексема *Lesson* объяснялась в том числе как «мелодия (tune), предназначенная для инструмента» [11, p. 35].

И тем не менее сколь-либо подробного толкования данного термина в источниках подобного рода мы, судя по всему, не встретим вплоть до 1790 г., когда появилось первое издание «Полного музыкального словаря» Томаса Басби. В нем читаем следующее: «LESSON. Слово, ранее использовавшееся большинством композиторов для обозначения тех упражнений для клавесина или фортепиано, которые теперь чаще называют сонатами. Продолжительность, разнообразие и стиль lessons не регулируются каким-либо общепризнанным правилом, а полностью зависят от фантазии и способностей композитора, а также класса практиков, для которых предназначены пьесы. Слово “lesson” также применяется к тому наставлению, которое мастер передает своему ученику при каждом посещении или занятии» (цит. по: [12]).

Так что приходится признать, что по крайней мере на протяжении большей части XVIII столетия собственно музыкальное (по сути, факультативное) значение английского слова *Lesson* (обычно означавшего «урок» либо «чтение» в церкви) было настолько понятным как профессиональным музыкантам, так и любителям музыки, что не требовало специального разъяснения (в отличие от «музыкального» значения слова *Voluntary*). И со своеобразным отражением такой традиции приходится сталкиваться даже в XXI в. Весьма показательно, что в опубликованном менее десяти лет тому назад «Историческом словаре барочной музыки» Джозефа Суэйна имеется небольшая (всего в несколько строк) статья *Voluntary* [13, p. 312], а отдельная статья под названием *Lesson* отсутствует.

Сказанное, конечно, не означает, что мировое (и прежде всего, конечно, британское) музыковедение совершенно не обращало внимание на оба интересующих нас термина. Однако сведения о них главным образом приводились в общем контексте истории английской музыки для клавишных инструментов. Пожалуй, наиболее полно они отражены в диссертации Барри Купера «Английская сольная

клавирная музыка среднего и позднего барокко», составившей основу изданной позднее одноименной книги [14], и, разумеется, в монографии Джона Колдуэлла «Английская клавирная музыка до XIX века» [15]. Неслучайно именно Дж. Колдуэлл выступил в качестве автора статей *Lesson* и *Voluntary* в «Новом музыкальном словаре Гроува» [16; 17], которые, кстати, до сих пор остаются важнейшими источниками информации о данных терминах — о том, что они означали и каким образом использовались (в основном до начала XIX столетия).

Несмотря на это, саму тему, конечно же, нельзя считать «закрытой». Во-первых, словарные статьи Дж. Колдуэлла довольно лаконичны, во-вторых, сведения в них в основном касаются музыки для клавишных инструментов (а по крайней мере такой термин, как *Lesson*, активно использовался и в отношении совершенно иного репертуара). Ну и, в-третьих, нельзя не сказать о том, что установленный факт публикации сборника, в названии которого интересующие нас термины использованы как синонимы, дает основание как минимум для их сравнительного анализа, к которому музыковеды, насколько нам известно, до сих пор не прибегали. Что, собственно, и неудивительно, учитывая, что случаи использования в одном ряду терминов *Lesson* и *Voluntary* вообще крайне редки.

Разумеется, можно вспомнить посмертную публикацию сборника сочинений лондонского органиста Сэмюэля Лонга (ок. 1725 — ок. 1764), которая именовалась *Four Lessons and Two Voluntaries³ for the Harpsichord or Organ* [II] (рис. 2)⁴.

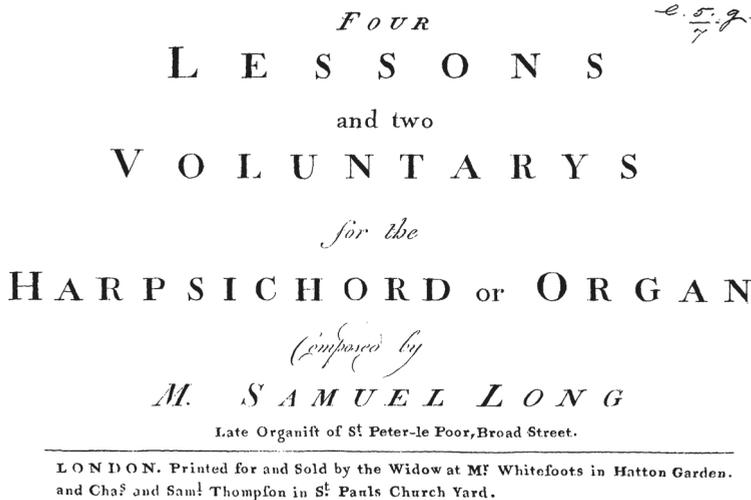


Рис. 2. Титульный лист сборника сочинений Сэмюэля Лонга “Four Lessons and Two Voluntaries for the Harpsichord or Organ” (Лондон, ок. 1770) [II]

³ Здесь и далее при обращении к аутентичным источникам в ряде случаев приходится сталкиваться с разными версиями написания на английском языке слова «волонтерий» (как в единственном, так и во множественном числе), что, впрочем, весьма характерно для той эпохи.

⁴ Но в этом случае, как мы видим, *Lesson* и *Voluntary* синонимами не являются.

Ну и, конечно, такой хрестоматийный пример, каким является пьеса Уильяма Бёрда в духе большой полифонической фантазии под названием *A Lesson of Voluntarie*, включенная в «Книгу миледи Невилл» (1591) [III]. Но, в отличие от сборника К.Тринкса, слово *Lesson* использовано здесь не в качестве собирательного наименования сочинений, а скорее в своем более общем «образовательном» смысле. Таким образом, название самой пьесы может быть переведено на русский язык как «Образец (или пример) волюнтария».

Причем обращает на себя внимание достаточно раннее и еще сравнительно редкое для конца XVI столетия применение лексемы *Voluntary* не просто в музыкально-литературном контексте⁵, но и уже в качестве сугубо музыкального термина.

Впервые это, очевидно, случилось около 1560 г., когда составлялась так называемая «Книга Муллинера» [IV]⁶, которая, как известно, хранится в Британской библиотеке в Лондоне⁷. На ее 18-м листе (Add MS 30513 f.18) записана небольшая полифоническая пьеса Ричарда Олвуда (Richard Allwood), именуемая *Voluntarye*⁸. Вероятнее всего, такое название в данном случае характеризует манеру письма, «свободную» от опоры на положенный в основу конкретный источник. Что, собственно, не противоречит тому значению лексемы *Voluntary*, которое зафиксировано в одном из наиболее ранних английских словарей, составленном Робертом Кодри (1604), — «по собственному желанию, без поучения или принуждения» [21]⁹.

Очевидно, что именно о свободной манере сочинения говорит название *Voluntarie*, которое трижды использовал Уильям Бёрд в вышеупомянутой «Книге миледи Невилл» (пьесы № 26, 29 и 42).

Так что к концу XVI в. термин *Voluntary* имел уже некоторую историю применения, выступая, по сути, в роли жанрового наименования вполне конкретных сочинений для клавишного инструмента (преимущественно в имитационно-полифоническом стиле). А вот о *Lesson* этого, судя по всему, сказать нельзя. Во всяком случае, датированный 1574 г. хронологически первый случай использования данного слова в музыкально-издательской продукции, о котором пишет Дж. Колдуэлл [16], указывая на английское издание «Руководства по игре на лютне» Адриана Ле Руа [V], — имел явное отношение к образовательной практике.

⁵ Так, Томас Морли несколько раз использовал его в своем трактате «Простое и доступное введение в практическую музыку» (1597), в том числе при упоминании многоголосия, свободного от хоральной основы (two parts upon a plainsong is more hard then to make tree partes into voluntary) [18, p. 126].

⁶ Джейн Флинн в диссертации, посвященной данному источнику [19], датирует работу Муллинера периодом с 1558 по 1564 г.

⁷ На сайте Британской библиотеки, однако, датировка более «расплывчатая»: ок. 1550–1575.

⁸ Впрочем, строго говоря, в данном сборнике наименование *Voluntarye* встречается дважды: второй раз оно использовано через несколько листов (Add MS 30513 f.25), обозначая весьма лаконичное (не более семи тактов в современной записи) построение каденционного типа, которое в статье Джеймса Эйткина об английских волюнтариях названо «простой колоратурой» (mere coloratura) и определено как «маленькая пьеса» (little piece) Ричарда Фарранта [20, p. 251], по всей вероятности, на основании помещенной в рукописи правее нотного текста ремарки *ffarante*. Интересно, что в современной публикации «Книги Муллинера» в серии *Musica Britannica* данный музыкальный фрагмент также представлен как самостоятельная композиция Р. Фарранта, хотя до «полноценной» пьесы он явно не дотягивает.

⁹ Напомним, что именно такое же значение имел латинский прототип этого слова — *voluntarius*.

Близкой ему по характеру публикацией, на титуле которой можно встретить слово *Lesson* (во множественном числе), оказывается изданная в 1596 г. в Лондоне Уильямом Барли «Новая табулатура» для лютни, бандоры и орфарiona, содержащая не только руководство по обучению игре на этих инструментах, но и «разные новые lessons»¹⁰ [VI].

Три года спустя слово *Lessons* (в значении «пьесы») оказалось уже в заголовке напечатанного в английской столице собрания музыки разных мастеров для ансамбля из лютни, дискантовой и басовой виол, продольной флейты, цистры и бандоры, которое составил Томас Морли [VII]. При этом каждая из пьес (а их в первом издании собрания было двадцать три) имела собственное наименование.

В 1609 г. увидело свет похожее издание музыки композиторов конца XVI — начала XVII в., переложенной для такого же состава Филиппом Россетером [VIII]. А на следующий год Роберт Доуленд выпустил коллективный сборник (но уже в версии для лютни) под названием *Varietie of Lute-Lessons*, состоящий из фантазий и танцевальных пьес (паваны, гальярды, аллеманды, куранты, вольты) [IX].

Как несложно заметить, термин *Lesson* (как правило, во множественном числе), под которым подразумевались просто инструментальные пьесы (без какой-либо жанровой конкретизации), сразу же облюбовал себе место на титульных листах нотных изданий.

Правда, долгое время он использовался в этом качестве достаточно редко. И, в отличие от XVIII столетия, практика его применения в основном не затрагивала музыку для клавишных инструментов. Так, в 1651 г. в Лондоне вышел из печати сборник под названием *A Musicall Banquet*, покупателем которого прямо на титульном листе сообщалось, что их ожидают в том числе «превосходные новые Lessons для виолы-лиры» [X]. В 1671 г. были изданы *Lessons* Джона Мосса для басовой виолы и континуо [XI]. А еще десять лет спустя Джон Банистер представил свои новые флейтовые Lessons [XII]¹¹.

Что же касается термина *Voluntary*, то он долгое время также применялся нечасто. Более того, сочинения, обозначенные им, судя по всему, в XVII столетии вообще не издавались¹². Хотя определенное их количество сохранилось в рукописях. Например, волюнтарии известных английских композиторов Томаса Томкинса (1572–1656) и Томаса Уилкса (1576–1623) или же кафедрального органиста из Эксетера Джона Лугге (1580–1647), которые не вошли в известные собрания английской музыки для клавишных инструментов и были опубликованы лишь спустя три с лишним столетия после их написания¹³.

¹⁰ Здесь — пьесы (преимущественно танцевальные), составившие небольшую репертуарную подборку.

¹¹ Полный перечень подобных случаев за вторую половину XVII столетия см. в диссертации Стефании Луизы Картер: [22].

¹² По крайней мере, какой-либо информации по этому поводу в RISM нет.

¹³ Четыре волюнтария Т. Томкинса и два волюнтария Т. Уилкса включены соответственно в 5-й и 96-й тома известной серии *Musica Britannica* (см.: Tomkins, Thomas: *Keyboard Music*, ed. by Stephen Tuttle; 3rd rev. edition prepared by John Irving. London: Stainer & Bell, 2010 [1st edition — 1955]; и *English Keyboard Music c. 1600–1625*, ed. by Alan Brown. London: Stainer & Bell, 2014). Три волюнтария Дж. Лугге впервые напечатаны отдельным изданием в 1950-е годы (Lugge, John. *Three Voluntaries*, ed. by Susie Jeans and John Steele. London: Novello and Co., 1956).

Отсутствие этой музыки в оригинальных изданиях того времени, возможно, объясняется тем, что волонтарий понимался главным образом как некое импровизационное соло, т. е. форма, которая, в сущности, не предполагала обязательную фиксацию (и тем более публикацию). Хотя представление о волонтарии как о глубоко органной импровизации, возможно, сформировалось уже в эпоху Реставрации, на что, кстати, еще в 1936 г. обратил особое внимание Джеймс Эйткин, указав, в частности, на то, что «мы не находим его [волонтария. — Ю. Б.] применения в современном смысле до 1664 г., когда Клиффорд заявил, что “волонтарий для одного лишь органа” имел определенное место на службе в соборе Св. Павла»¹⁴ [20, р. 250].

И действительно, прямых указаний на то, что волонтарий есть некая форма исключительно органной музыки, в источниках до 1660 г. мы, вероятно, не найдем. Тем не менее исполнение на органе названных волонтариями полифонических клавирных пьес более раннего времени выглядит более предпочтительным, нежели на вирджинале и даже клавесине. Что же касается их строения, то каких-либо универсальных рецептов здесь не было. Кроме одного: волонтариями, как правило, назывались свободные пьесы, не имевшие конкретного (хорального или иного) первоисточника. При этом внешне они ничем принципиально не отличались от многих других сочинений подобного рода, называвшихся иначе.

Заметим в этой связи, что в монографии Дж. Колдуэлла [15] в числе волонтариев XVII столетия рассматриваются самые разные полифонические органные сочинения, в том числе те, которым их авторы такого наименования не давали. Особенно ярко это проявилось в случае с публикацией известного руководства Мэттью Локка под названием «Мелотезия» [XIV], в которое после правил исполнения генерал-баса были помещены многочисленные пьесы для клавесина, а также семь полифонических композиций для органа, являющихся, с точки зрения Дж. Колдуэлла, волонтариями [15, р. 159]. Однако сам термин *Voluntary* в данном сборнике отсутствует, в чем несложно убедиться, обратившись к первоисточнику, в котором шесть пьес, напечатанных начиная со страницы 73, вводятся заглавием-ремаркой *For the Organ*, а последняя (с. 82–4) — *For a Double Organ* (т. е. «Для двухмануального органа»)¹⁵.

Но самое интересное в том, что все сочинения, включенные в данное оригинальное издание, названы *Lessons* (разрядка моя. — Ю. Б.) *for the Harpsichord and Organ of all Sorts* («Пьесы всех видов для клавесина и органа»), что, кстати, лишний

¹⁴ Имеется в виду замечание Джеймса Клиффорда из «Кратких указаний для понимания, какая часть Божественной службы исполняется с органом в соборе Св. Павла по воскресеньям и праздничным дням», которые предваряют содержание опубликованного в 1663 г. собрания *The Divine Services and Anthems* [XIII], вероятно, доступного Дж. Эйткину лишь во втором издании (1664).

¹⁵ Заметим, что оригинал «Мелотезии» М. Локка выложен на крупнейшем в мире нотном интернет-портале «Библиотека Петруччи» параллельно с публикацией под названием *Seven voluntaries from “Melothesia”* («Семь волонтариев из “Мелотезии”»), полностью отвечающей трактовке Дж. Колдуэлла (см: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP315781-PMLP203008-Locke_Melothesia_Seven_voluntaries.pdf. Дата обращения январь 26, 2022). Однако, как выясняется, не все с ней согласны. Так, британская фирма *Deux-Elles Records*, выпустившая диск с записью Полного собрания сочинений М. Локка для клавишных в исполнении Теренса Чарстона (*Complete Keyboard Works of Matthew Locke*; Label Catalogue Number: DXL1047), напротив, полностью следовала аутентичному оригиналу XVII в. (содержание диска см. на сайте: <https://www.chandos.net/products/catalogue/DX%201047> (Дата обращения январь 26, 2022)).

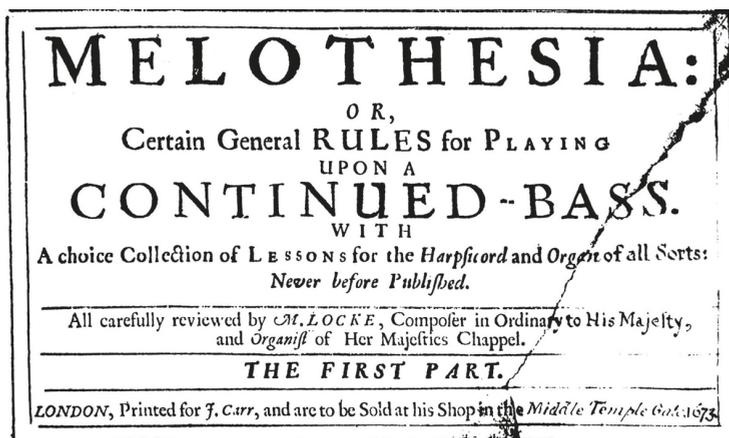


Рис. 3. Титульный лист «Мелотезии» Мэттью Локка (Лондон, 1673) [XIV]

раз свидетельствует о том, что наименование *Lesson* вполне подходит для разных музыкальных жанров и потому, строго говоря, не является жанровым (рис. 3).

При этом с конца XVII в. и как минимум на протяжении столетия оно довольно часто использовалось в названиях сборников музыки для клавишных¹⁶.

Эндрю Вулли в развернутой главе из «Кембриджского справочника по клавишину» (2019) отметил, что *Lesson* — это «собирательный термин для обозначения созданных по образцу танцев пьес в бинарной форме и для собраний популярных мелодий или граундов, написанных обычно для одного или нескольких инструментов, единообразных по типу и диапазону, без сопровождения басового инструмента. Примерно между 1650 и 1760 гг. *lessons* организовывали в подборки, часто называемые на титульных листах “*suites* [‘*suits*’ or ‘*setts*’] of *lessons*”. Позже “*lesson*” был просто другим словом для [обозначения] сонаты» [23, p. 47].

С большей частью этой характеристики, наверное, можно согласиться — разумеется, если рассматривать высказанные тезисы не как некие жесткие правила, а лишь как преобладающие тенденции. Тем более, как мы уже могли заметить на примере сочинений М. Локка, понятие *Lesson* могло распространяться и на проигнорированные Э. Вулли «серьезные» полифонические композиции.

К тому же немало пьес, в отношении которых применялось общевидовое наименование *Lesson*, совершенно необязательно выстроено по образцу танцев в бинарной форме. Достаточно вспомнить прелюдии из вышеупомянутого сборника клавирных сочинений Г. Пёрселла или же известный *Lesson a-moll* Г. Ф. Генделя (HWV 496) с его ригурнельной структурой.

Что же касается *lessons* первой половины XVIII в., то по большей части они действительно образовывали подборки из разножанровых пьес в единой тональности, которые нередко именовались *suites of lessons* (*setts of lessons*), а ныне их (вопреки аутентичной практике) обычно называют просто сюитами¹⁷. В разные годы сбор-

¹⁶ От посмертного (1696) собрания клавирных сочинений Генри Пёрселла [XV] и появившегося пару лет спустя сборника пьес Джона Блоу [XVI] до изданных в середине 1790-х годов сонат Майлза Койла [XVII].

¹⁷ В этой связи стоит заметить, что в российской учебной и справочной литературе можно столкнуться с более чем странным утверждением о том, что *Lessons* является не чем иным, как од-

ники из такого рода «сюит» публиковали многие известные композиторы, работавшие в ту эпоху в Англии. Например, Джованни Батиста Драги (1707), Джон Лойе (1723), Томас Роузингрейв (1728), Томас Чилкот (1734), Джон Олкок (1741) и др.¹⁸

Добавим также, что достаточно часто под *Lessons* понимались не просто отдельные музыкальные сочинения, но и простые упражнения для начинающих и легкие инструктивные пьесы. Причем это касалось не только клавирного репертуара.

Достаточно упомянуть некогда популярный самоучитель под названием *The Compleat Musick-Master*, впервые выпущенный в 1704 г. известным английским печатником Уильямом Пирсоном (William Pearson). В его третьем издании (1722) после методического материала, связанного с обучением пению и игре на разных музыкальных инструментах, приведены небольшие репертуарные подборки для басовой виолы, скрипки, флейты и гобоя [XVIII]. И все пьесы в этих подборках (как специально сочиненные, так и просто популярные мелодии разных композиторов) объединены понятием *Lessons*.

Однако не всегда, вопреки утверждению Э. Вулли, такого рода *Lessons* обходились без сопровождения басового инструмента. Мы уже упоминали о пьесах Дж. Мосса для виолы (1671). А если перенестись в XVIII в., то в колоссальном репертуаре того времени при желании также можно найти *Lessons* для мелодического инструмента и *basso continuo*. Например, в сборнике английского композитора и виолончелиста Стивена Пакстона под названием «12 легких *Lessons* для виолончели и цифрованного баса на клавесине» (1786) [XIX], а еще раньше — в публикации сочинений итальянского композитора Аттилио Ариости для виоль д'амур и *basso continuo* [XX]. Правда, в последнем случае формально мы имеем дело не с термином *Lesson*, а с его итальянским аналогом — *Lezione*. Но суть от этого не меняется. Тем более что сборник А. Ариости примечателен тем, что именно он, судя по всему, стоял у истоков английской традиции, по которой клавирные сонаты часто именовались *Lessons*¹⁹.

Но к сочинениям такого рода мы обратимся ниже. Сейчас же, вероятно, стоит вернуться к проблеме волонтария, от которой мы отвлеклись в связи с «Мелотезией» Локка.

Крупнейшие английские композиторы конца XVII в. Генри Пёрселл и Джон Блоу, хотя и являлись профессиональными органистами²⁰, тем не менее свои волонтари при жизни не печатали, что вообще характерно для того времени²¹.

ним из национальных обозначений сюиты [24, с. 189; 25]. При этом, как мы видим, от аутентичного жанрового обозначения механически отрезается во многом определяющая начальная часть, что, конечно же, недопустимо. Да и чисто грамматически ситуация выглядит нелепо: существительное во множественном числе (*lessons*) оказывается приравнено к существительному в единственном числе (*suite*).

¹⁸ Гораздо более внушительный перечень имен авторов и выходные данные соответствующих изданий приведены, в частности, в монографии Ч. Колдуэлла: [15].

¹⁹ Об этом, кстати, автор этих строк уже писал в монографии «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [26, с. 127].

²⁰ Напомним, что оба они в разные годы находились на службе в Вестминстерском аббатстве.

²¹ Показательно, что в тексте вышеупомянутой диссертации Стефании Луизы Картер, посвященной различным аспектам английской музыкально-издательской практики второй половины XVII в. [22], вообще отсутствуют какие-либо упоминания об опубликованных в то время волонтариях.



Рис. 4. Джон Блоу. Портретная гравюра работы Роберта Уайта (кон. XVII в.). Викимедия Коммонс. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Blow_1687.jpg

У Пёрселла таких пьес насчитывается всего четыре²² либо пять²³, и в общем наследии композитора они явно теряются, хотя для истории жанра они весьма примечательны. Особенно Волонтариий d-moll для двухмануального органа (Z 719), который представляет собой весьма значительную по протяженности (81 такт) композицию, состоящую из двух «сцепленных» друг с другом имитационно-полифонических в своей основе композиций, построенных, впрочем, гораздо более свободно, нежели клавирная fuga баховской эпохи (вплоть до использования виртуозных пассажей). В этой связи важно отметить, что форма данного сочинения в какой-то мере предвосхищает строение двухчастных волонтариив, широко распространенных в творчестве английских мастеров позднего барокко.

Что касается волонтариив Дж. Блоу (рис. 4), то, по утверждению Брайана Уильяма Лакнера, он их создал «больше, чем любой другой крупный композитор того периода» [28, р. 75]²⁴. Впрочем, этот же исследователь признал, что реальные названия этих сочинений в разных источниках могли быть и иными. А учитывая, что автографы волонтариив Блоу вовсе не сохранились²⁵, на вопрос о том, применительно к каким композициям сам композитор использовал термин *Voluntary* (и применял ли его вообще!), можно ответить лишь предположительно.

В любом случае традиционно считающиеся волонтариями сочинения Дж. Блоу — это в основном композиции имитационно-полифонического характера. Дж. Колдуэлл условно назвал их fugaми, отметив, в свою очередь, что все они

²² По каталогу Франклина Циммермана [27] их индексы с Z 717 по Z 720.

²³ С учетом Волонтариия A-dur (Z 721) в виде хоральной обработки мелодии сотого псалма (так называемого *Old Hundredth*), который также приписывается Дж. Блоу. Но вне зависимости от авторства данного сочинения, оно, по утверждению Ч. Колдуэлла, является «уникальным английским образцом хоральных вариаций» [17, р. 891].

²⁴ В современное академическое издание органной музыки Дж. Блоу, опубликованное в качестве шестого тома в известной серии *Musica Britannica* (Blow, John: Complete Organ Music. Ed. by Barry Cooper. London: Steiner & Bell, 1996), вошли тридцать волонтариив композитора (один из них — в двух вариантах), а также еще два, авторство которых признается спорным. Столь значительное количество образцов данного жанра, по мнению Дэвида Джона Смита, объясняется тем, что у Блоу было немало учеников, которых он обучал игре на органе [29, р. 132].

²⁵ Об этом еще в 1994 г. сообщал Барри Купер в статье, напечатанной в журнале *Music & Letters* [30, р. 523]. В настоящее время на сайте *RISM UK Catalogue* приведена информация о существовании четырнадцати манускриптов с записью волонтариив Блоу, которые тем не менее являются не автографами, а копиями, созданными в период с 1675 по 1725 г. См.: <https://uk.rism-ch.org/catalog> (Дата обращения январь 26, 2022).

делятся на три вида: медленные, быстрые (в итальянском стиле) и последовательно объединяющие эти признаки (“both in succession”²⁶) [15, p. 166].

А вот применительно к музыке XVIII столетия британский музыковед уже дифференцировал фуги и волонтарии, назвав их «основными формами сольной органной музыки», хотя четких и однозначных признаков каждой из них так и не привел, указав при этом на то, что «волонтарий мог включать в себя фугу, но необязательно» [15, p. 190]. Последнее замечание вполне справедливо, особенно применительно к образцам середины — второй половины XVIII в., но не дает полного представления о многообразии форм тех сочинений, которые именовались волонтариями, в том числе более ранних. Действительно, если мы, к примеру, обратимся к напечатанному в 1728 г. сборнику сочинений Томаса Роузингрейва под названием «Волонтарии и фуги» [XXI], то обнаружим в нем в числе пятнадцати пьес девять одночастных моноаффертных волонтариев, которые в принципе не могут «включать в себя фугу»: они либо ею ограничиваются²⁷, либо вообще не имеют ничего общего с данной формой имитационной полифонии²⁸. Более того, такое известное издание, как «Шесть фуг или волонтариев» (ор. 3) Г. Ф. Генделя [XXII] и вовсе свидетельствует о том, что термины *Voluntary* и *Fugue* вполне могли трактоваться как синонимы²⁹.

В целом в XVIII в. слово *Voluntary*, сохраняя значение органной импровизации, все чаще начинает использоваться в иной роли, обозначая уже вполне завершенные и зафиксированные в нотном тексте композиции. И выступает оно как в виде названия отдельных музыкальных пьес, так и в качестве собирательного их наименования (на титульных листах изданий).

Причем в большинстве случаев речь идет о сочинениях не только сугубо органных. Хотя и такого рода сборники также публиковались³⁰. Но, как правило, издаваемые пьесы имели двойное предназначение, что выразилось известной формулировкой *for organ or harpsichord* («для органа или клавесина»). Весь нотный текст

²⁶ Буквально — «оба подряд».

²⁷ Заметим, что большая часть волонтариев из данного сборника практически ничем не отличается от тех пьес, которые названы фугами. Не исключено, что различия в названии обусловлены историей возникновения данных пьес: собственно волонтарии основывались на материале органных импровизаций, тогда как фуги сочинялись специально (впрочем, это не более чем предположение).

²⁸ См., например, пьесы № 2 (f-moll) или № 4 (g-moll).

²⁹ Добавим, что в опубликованной не так давно статье Питера Линана [31] вообще не делается разницы между органными фугами и волонтариями. Якобы из-за того, что «терминология всегда использовалась нечетко» [31, p. 143], волонтариями однозначно признаны сочинения из сборника Филиппа Харта *Fugues for the Organ or Harpsichord* (ок. 1704). Также как волонтарии (без каких-либо объяснений) объявлены все пьесы Т. Роузингрейва из сборников *Voluntaries and Fugues* (1728) и *Six Double Fugues* (1760) [31, p. 146]. Разумеется, входящие в них фуги вполне могли исполняться в церковной практике и тем самым, по сути, действительно являться волонтариями. Тем не менее в названии и содержании первого сборника оба термина разведены, а значит, они все-таки не тождественны. Добавим, что волонтарии и фуги разведены также и в более поздней публикации, какой являются «Шесть фуг со вступительными волонтариями» Джеймса Нарса [XXIII]. В данном случае под вступительными волонтариями фактически подразумеваются развернутые моноаффертные прелюдии неимитационного склада к трем последующим фугам (притом что еще три фуги соответствующих «прелюдий» не имеют).

³⁰ В качестве примера можно упомянуть хотя бы два сборника сочинений Джона Марша (1752–1828) [XXIV; XXV].

записывался на двух нотоносцах³¹, так что его без особого труда можно «озвучить» и на струнном клавишном инструменте. Хотя часто он сопровождался указаниями на тот или иной тип регистровки, которого следует придерживаться при собственноручном исполнении³².

Фактически издания с указанием *for organ or harpsichord*, с одной стороны, были рассчитаны на церковных органистов, заметно обогащая их репертуар. А с другой стороны — на широкие круги любителей музыки, получавших тем самым «серьезный» материал для домашнего музицирования.

Что касается строения волюнтариев XVIII в., то оно довольно разнообразно. В первые десятилетия названные таким образом сочинения в основном были моноаффектны и по большей части выдержаны в имитационно-полифонической манере. Хотя периодически возникали и неимитационные полнозвучные пьесы³³. Главное, что автор, приступавший к сочинению волюнтария, не был скован необходимостью работать по какой-то универсальной модели и был относительно свободен (*voluntary!*) в выборе композиционного решения.

Но постепенно (особенно ближе к середине XVIII столетия) в подходе к использованию термина *Voluntary* проявились серьезные изменения, которые выражались прежде всего в том, что такое наименование стали получать полиаффектные композиции из нескольких частей для клавишных инструментов, не являвшиеся при этом сюитами или типичными сонатами. Нормативными оказались двухчастные конструкции, состоявшие из медленной начальной части и последующей оживленной, нередко представлявшей собой фугу, хотя зачастую ее облик мог быть совершенно иным, близким по характеру концертному *Allegro*³⁴.

В «Кембриджской истории музыки XVIII в.» утверждается (впрочем, без какой-либо аргументации), что тип волюнтария из медленной и более быстрой части, вероятно, был установлен Морисом Грином (1696–1755) [32, p. 170]. И действительно, М. Грин, который, как известно, долгие годы занимал пост органиста лондонского кафедрального собора Св. Павла, вполне мог быть в числе первых английских музыкантов, исполнявших волюнтарии такого рода. Вот только печатный сборник его волюнтариев [XXVII] увидел свет спустя примерно четверть века после кончины автора. Значительно раньше (соответственно в 1748, 1752 и 1754 гг.) были опубликованы три больших собрания из преимущественно двухчастных волюнтариев Джона Стэнли [XXVIII–XXX]. Правда, не следует забывать о том, что Дж. Стэнли

³¹ По сведениям, приведенным в монографии Дж. Колдуэлла [15, p. 130], первой английской публикацией, в которой отдельно выписана партия педали, было появившееся в 1804 г. издание волюнтариев Уильяма Рассела [XXVI]. Однако указания на использование педали и отдельные рассчитанные на нее так называемые органные пункты в басу в данной публикации все равно зафиксированы на системах из двух нотоносцев.

³² Наиболее распространенными указаниями были *Diapasons, Full organ*, а также наименования применявшихся сольных регистров, таких как *Trumpet, Cornet, Cremona* и др.

³³ Одну из таких пьес, а именно волюнтарий *f*-moll из вышеупомянутого сборника Т. Роузингрейва (№ 2), несмотря на ее отдельную нумерацию, Дж. Колдуэлл рассматривал как интродукцию к фуге в той же тональности (№ 3) [15, p. 201]. Вероятно, исследователь пришел к такому выводу на основании гармонической разомкнутости данного волюнтария, завершающегося остановкой на доминантовом трезвучии.

³⁴ По мнению Б. У. Лакнера [28, p. 99], внедрение итальянского ритурнельного принципа во многие «быстрые» части английских волюнтариев XVIII в. оказалось новацией, внедренной Джоном Стэнли (1712–1786).

(рис. 5) был учеником М. Грина и вполне мог позаимствовать принцип двухчастности волонтария из практики своего учителя. Так что версия о первенстве М. Грина, вероятно, в какой-то мере имеет право на существование, хотя названные волонтариями пьесы из двух частей можно обнаружить и в более раннем репертуаре. Таким образом оказываются построены, к примеру, некоторые сочинения в этом жанре, созданные в первые десятилетия XVIII в. Уильямом Крофтом (1678–1728)³⁵. Однако говорить о полиаффектности в чистом виде, оформленной в четкую конструкцию, состоящую из двух структурно завершенных частей (movement) по типу «прелюдия и фуга», можно лишь в некоторых случаях (например, в волонтариях № 3 D-dur, № 10 D-dur и № 11 d-moll)³⁶.

Но, как бы то ни было, в 1750-е годы полиаффектные волонтарии стали уже обычным явлением, о чем свидетельствуют в том числе сборники оксфордского органиста Уильяма Валонда (1719–1768) [XXXI; XXXII] и его лондонского коллеги Джона Беннета (1735–1784) [XXXIII]. Этой же практики в целом придерживались и многие другие мастера, чьи волонтарии опубликованы позднее, в том числе такие известные английские композиторы, как Джон Оллок (1715–1806) [XXXIV] и Уильям Бойс (1711–1779) [XXXV].

Среди волонтариев середины — второй половины XVIII в. действительно преобладают двухчастные образцы с неторопливой и сравнительно непродолжительной первой частью и гораздо более оживленной и динамичной второй. Однако встречаются и более сложные конструкции из трех или четырех частей. Так, среди тридцати волонтариев Дж. Стэнли, составивших три его вышеупомянутых сборника (ор. 5–7), две композиции трехчастны (ор. 5 № 8 и ор. 6 № 5)³⁷, а еще как минимум две (ор. 5 № 1 и ор. 6 № 6) четырехчастны³⁸, причем при их написании



Рис. 5. Джон Стэнли. Портретная гравюра работы Джеймса МакАрделла (сер. XVIII в.). Викимедия Коммонс. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J.Stanley.jpg>

³⁵ Тринадцать волонтариев У. Крофта, не опубликованных при жизни автора, изданы лишь во второй половине XX в. (Croft, William. Complete Organ Works. Vol. 1–2. London: Oxford University Press, 1976).

³⁶ Что же касается волонтариев № 1 d-moll и № 2 D-dur, то здесь в каждом случае налицо два относительно небольших по протяженности раздела (sections) внутренне контрастного единого целого, немного напоминающего принцип построения французских увертюр последней трети XVII — начала XVIII в. А в волонтарии № 12 D-dur двухчастность, по сути, мнимая: довольно развернутой части имитационно-полифонического характера предшествует небольшая (всего десять тактов) торжественная интродукция аккордового склада с остановкой на доминантовом трезвучии, которая явно воспринимается как вступление.

³⁷ Первая из них (Allegro — Adagio — Allegro), с лирической средней частью и развернутым фугированным поначалу финалом, напоминает трехчастные баховские концерты. Вторая (Adagio — Andante Largo — Moderato) демонстрирует иной тип цикла — с постепенным возрастанием динамики к финалу.

³⁸ Б. У. Лакнер в диссертации, посвященной волонтариям Дж. Стэнли, безоговорочно причисляет к четырехчастным пьесам также волонтарий ор. 7 № 8 [28, р. 140]. Однако его начальное Andante staccato аккордового склада размером восемь неполных тактов, по сути, не более чем



Рис. 6. Иоганн Кристоф Пепуш. Портрет работы Томаса Хадсона (1-я пол. XVIII в.). Национальная портретная галерея (Лондон). Викимедиа Коммонс. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Christopher_Pepusch_by_Thomas_Hudson.jpg

публикации) не имел прямого отношения к созданию такой композиции⁴⁰. Тем более что она совершенно нетипична для инструментальных сочинений 1710–1720-х годов (т.е. для того периода, когда, судя по стилистике, эта музыка написана). К тому же она радикально отличается не только от строения прочих волюнтариев того времени, но и от разного рода многочастных сонат и концертов. Поэтому, скорее всего, зафиксированная в печатном тексте как нечто целое шестичастная конструкция под общим названием *Voluntary* — это все же не единое музыкальное произведение, а совокупность нескольких органных пьес, напоминающая складывавшиеся из отдельных версетов органные гимны и магнификаты французских композиторов эпохи барокко.

В еще большей мере это замечание касается опубликованного лишь в 1988 г. (под редакцией Джона Байерса) двенадцатичастного (!) волюнтария C-dur Иоганна Кристофа Пепуша (1667–1752)⁴¹, композитора немецкого происхождения, облик которого запечатлен на известном портрете работы Томаса Хадсона (рис. 6). Сам

вступление к последующей гораздо большей по размерам (почти 54 такта) ритуальной композиции, с которой оно объединено единым размером, темпом и типом регистровки (Full organ). А далее перед финальной фугой помещено небольшое четырехтактовое (по записи) Adagio, явно подразумевавшее необходимость импровизации. Так что в данном случае скорее можно говорить о слегка модифицированном трехчастном цикле с медленной средней частью.

³⁹ Подчеркнем, что такая структура, распространенная в период позднего барокко, имела довольно отдаленное отношение к собственно церковным сонатам XVII — начала XVIII в., публикации которых отмечались термином *da chiesa* (подробнее об этом см.: [4, с. 216–7]).

⁴⁰ Во всяком случае, автографа не сохранилось.

⁴¹ Pepusch, John Chr. Voluntary in C für Orgel = Voluntary in C for organ [music]. Hrsg. von David Byers = ed. by David Byers. Wien: Universal Edition, 1988.

композитор явно ориентировался на довольно распространенный в эпоху барокко тип четырехчастной структуры, который известен в музыковедении как *da chiesa*³⁹.

Говоря о большем количестве частей волюнтария, исследователи обычно упоминают как единичное исключение шестичастную композицию органиста из Глостера Уильяма Хайна (1687–1730), опубликованную в 1731 г. в посмертном сборнике его сочинений [XXXVI, p. 45–53]. Однако специально ее не описывают. Между тем строение ее весьма примечательно. Формально здесь налицо действительно шесть частей: *Diapason. Slow* (F-dur) — *Flute Stop Brisk* (F-dur) — *Diapason & Flute* (d-moll) — *Draw the Cornet* (d-moll — F-dur) — *Diapason & Flute* (f-moll) — *Full Organ* (F-dur). Но несмотря на то что целое, казалось бы, четко выстроено в тонально репризную конструкцию из трех пар частей (условно по принципу «медленно — быстро»), вполне вероятно, что сам автор (которого, напомним, уже не было в живых ко времени

Дж. Байерс утверждает (на своем веб-сайте), что, публикуя данный волюнтарий из «прелюдии и фуги, разделенных различными частями в особой регистровке», он основывался на рукописи из Королевской Академии музыки в Лондоне [33]. Однако анализ этой рукописи (точнее, фрагмента большого рукописного конволюта с органными сочинениями разных авторов) [XXXVII] позволяет как минимум усомниться в аутентичности 12-частного волюнтария. Во-первых, мы имеем не автограф, а рукописную копию, в которой подряд записаны 12 органных пьес, объединенных заголовком *Voluntary by Dr Pepusch* (естественно, не авторским). Во-вторых, оформленная как нечто целое 12-частная композиция, начинающаяся и завершающаяся в *C-dur*, явно распадается на несколько блоков, как по тональному признаку, так и по принципу «парных» пьес «медленно — быстро», нередко формирующих волюнтарии XVIII столетия. Более того, фактор единства композиции подрывает признание Байерса, что как минимум две пьесы в другой рукописи использованы в совершенно ином контексте [33]. Так что считать приписываемый И. К. Пепушу 12-частный волюнтарий аутентичным артефактом достаточных оснований все-таки нет.

С окончанием эпохи барокко волюнтарий, в отличие от многих других жанров, отнюдь не ушел из активной композиторской практики. В последней четверти XVIII — начале XIX в. (т. е. уже в эпоху музыкальной классики) волюнтарии продолжали не только исполнять в англиканской церкви, но и публиковать. Разумеется, их музыкальный язык постепенно менялся, прежде всего в сторону укрепления позиций классического гомофонно-гармонического стиля. Хотя, надо признать, что именно волюнтарий оставался тем жанром, в котором дольше, нежели в иных видах инструментальной музыки, ощущалось влияние позднебарочной стилистики.

Примерно с 1770-х годов сочинения, именовавшиеся *voluntaries*, создавались в расчете не только на орган или клавесин, но и на фортепиано. В чем несложно убедиться на примере публикаций Джона Гарта (1721–1810) [XXXVIII] или Якоба Киркмана (1746–1812) [XXXIX]. А восемь волюнтариев Роберта Бродерипа из Бристоля (1758–1808), судя по названию соответствующего сборника, вообще не предполагали исполнение на органе [XL]. Но это было скорее исключением, и органные версии волюнтариев для клавишных все-таки обычно являлись основными⁴².

Если же мы немного выйдем за указанные в заголовке настоящей статьи хронологические рамки и обратимся к образцам жанра, созданным и опубликованным уже в первые десятилетия XIX в. такими авторами, как Уильям Рассел (1777–1813), Сэмюэль Уэсли (1766–1837) и Томас Адамс (1785–1858), то обнаружим, что они, по сути, мало чем отличаются от сольных органных сонат и уже не рассчитаны на применение в литургической практике. Впрочем, П. Линан отмечал признаки этого еще на примере репертуара конца XVIII столетия [31, p. 159]. К этому можно добавить и ряд любопытных терминологических подробностей, фактически отождествляющих отдельные волюнтарии и сонаты. Они, в частности, связаны с наименованием некоторых изданий, появившихся еще в 1780-е годы, например «Шести церковных сонат или волюнтариев» Матиаса Хоудона (1732–1789) [XLI] или «Шести волюнтариев или легких сонат для органа» (ор. 11) работавшего в Англии французского композитора Франсуа-Ипполита Бартелемона (1741–1808) [XLII].

⁴² Подробнее см.: [15].

Тем не менее гораздо чаще в XVIII столетии (особенно во второй его половине) клавирные сонаты в Англии публиковались под наименованием *Lessons*. Скорее всего, потому что эти сочинения в значительной мере являлись репертуарным материалом для обучения игре на клавишном инструменте.

Еще Чарльз Бёрни в статье *Lessons*, подготовленной для многотомной «Циклопедии» Абрахама Риса (1802–1819), отмечал, что «первыми клавесинными *Lessons*, опубликованными в Англии под названием сонаты, были сочинения Альберти»⁴³ (цит. по: [34, р. 346]). Правда, известный историк музыки не пояснил, почему сонаты Д. Альберти следует считать *Lessons*. Тем не менее уже в 1750-е годы термины *Sonata* и *Lesson* использовались в том числе как синонимы. Об этом ясно свидетельствует наименование сборника сочинений Томаса Арна (1710–1778) *VIII Sonatas or Lessons for the Harpsichord* [XLIV] или же появившейся немного ранее лондонской публикации шести «аккомпанированных» клавирных сонат Жан-Жозефа Кассанеа де Мондонвиля (1711–1772) [XLV]. А из числа более поздних изданий такого рода отметим *Six short Sonatas or Lessons for the Harpsichord* Кристофа Нихельмана (1717–1762) [XLVI]⁴⁴.

Впрочем, не всегда стоит обращать внимание именно на названия публикаций. Так, в заглавии сборника клавирной музыки Джейн Сэведж (1752/53 — 1824) *Six Easy Lessons for the Harpsichord or Piano Forte* [XLVIII] упоминание о сонатах отсутствует. Однако каждое из входящих в него сочинений в трех частях непосредственно в нотном тексте обозначено как *Sonata*. Не обнаружим мы термина *Sonata* и в названии сборника Чарльза Дибдина (1745–1814) *Six Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte* [XLIX]. Тем не менее входящие в него шесть достаточно развернутых произведений в раннеклассическом стиле фактически являются типичными сонатами. Подобные циклические сочинения можно встретить и среди многочисленных публикаций одиночных так называемых «Любимых *Lessons*», таких, например, как *A Favorite Lesson for the Harpsichord or Piano Forte D-dur* Джона Олкока Младшего (1740–1791) [L] или же *A Favorite Lesson for the Harpsichord C-dur* Йозефа Гайдна [LI]⁴⁵.

Справедливости ради заметим, что не всегда под *Lessons* действительно подразумевались сонаты как циклические сочинения, состоящие главным образом из частей нетанцевального характера, из которых как минимум одна (обычно первая) написана в том или ином варианте формы, ныне именуемой сонатной. Так, в ряде многочастных композиций, включенных в изданные в 1750–1760-е годы сборники *Lessons* Джона Джоунса (1728–1796) [LII] или Сэмюэля Уайза (1730–1802) [LIII], признаки сонатности едва намечены, притом что все части (как и в сюите) зачастую выдержаны в едином тоне при активном применении в общей композиции различных танцевальных пьес. А иногда (как, например, в *Lesson III D-dur* из сборника Дж. Джоунса) мы и вовсе можем увидеть типичную сюиту в барочных традициях⁴⁶.

⁴³ Имеется в виду лондонская публикация сонат Доменико Альберти (1748) [XLIII].

⁴⁴ Заметим, что в отдельных случаях это касалось музыки не только для клавира, но и для других инструментов, например гитары [XLVII].

⁴⁵ Данный *Lesson* — версия написанного, предположительно, в 1764 г. дивертисмента для клавира, двух скрипок и виолончели (Ноб. XIV: 4).

⁴⁶ Ее структура: Allemand — Courant — Saraband — Giga — Gavot.



Рис. 7. Начальная прелюдия, открывающая Lesson I из сборника Сэмюэля Арнольда *A Set of Progressive Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte* (Лондон, ок. 1777) [L]

Не следует забывать и о том, что в музыкальных источниках второй половины XVIII в. термин *Lesson* нередко встречается и для обозначения различного рода упражнений на инструменте, расположенных, как правило, по принципу «от простого к сложному». Весьма распространенными были публикации подобного рода *progressive lessons*. Одним из наиболее показательных изданий такого рода, пожалуй, является *A Set of Progressive Lessons* (op. 12) Сэмюэля Арнольда (1840–1802) [LIV]. Всего в нем 12 композиций в тональностях C-dur, G-dur и D-dur, каждая из которых состоит из двух или трех частей. Причем самый первый Lesson начинается с Прелюдии (рис. 7), состоящей по сути из двух повторенных одноголосных гаммообразных пассажей (восходящего и нисходящего с последующим аккордовым завершением), за которой следуют Граунд, построенный из четырех слегка варьированных повторений простейшей аккордовой темы-четырёхтакта, и его же трехдольная версия под названием *Tempo di Menuetto*. В дальнейших же инструктивных Lessons постепенно усложняются технические задачи, равно как и размеры, а также композиция отдельных частей (вплоть до явных сонатных очертаний в начальных Allegri).

Во многом сборнику С. Арнольда близки *18 Lessons* Чарльза Генри Уилтона (1761 — после 1811) [LV]. Они также начинаются с простейших упражнений, которые постепенно усложняются, что, в свою очередь, сочетается с охватом все большего количества тональностей (вплоть до A-dur и Es-dur). Причем интересно, что каждый Lesson (состоящий из двух или трех небольших частей) здесь называется сонатой.

А вот в инструктивном издании для начинающих Томаса Эттвуда (1765–1838) *Easy Progressive Lessons* [LVI] термины *Lesson* и *Sonata* (точнее *Sonatina*), напротив, оказываются четко дифференцированы. Lesson в данном случае служит для обозначения девяти кратких сугубо технических упражнений, в ходе которых отрабатываются положения рук и простейшая аппликатура при игре на инструменте. А уже потом в качестве репертуарной подборки следуют четыре трехчастных сонатины⁴⁷.

⁴⁷ Нечто похожее можно видеть в лондонской публикации французской виолончельной «Школы» Жозефа Бонавертура Тильера (ок. 1740 — после 1790) [LVII], где 27 постепенно усложняющихся упражнений-Lessons предвзряют финальную Сонату D-dur (в сопровождении basso continuo).

Так что, как мы видим, слово *Lesson* в изданиях второй половины XVIII столетия могло трактоваться по-разному. Хотя нас, конечно же, больше интересует его применение для обозначения тех или иных инструментальных сочинений, подобно тому, как это было с волонтарием.

* * *

Подводя итоги, хотелось бы кратко обобщить практику использования терминов *Voluntary* и *Lesson* в аутентичных английских источниках. И здесь мы можем, с одной стороны, констатировать признаки их общности, а с другой — напротив, обозначить их существенное различие.

Оба этих термина стали более или менее заметными в музыкальной практике с конца XVI в., и с того времени в течение примерно двух столетий количество случаев их использования неуклонно возрастало. При этом в целом их трактовка отличалась неоднозначностью (с преобладанием тех или иных тенденций в разные временные периоды).

Общность терминов *Voluntary* и *Lesson* проявилась и в том, что они использовались в отношении музыки различной стилистики (от позднеренессансной до классической), причем как минимум в XVIII в. это в основном была сольная музыка для клавишных инструментов. А если иметь в виду только публикации, то оба упомянутых термина можно встретить как на титульных листах (где они выступают в роли обобщенных наименований входящих в эти издания сочинений), так и в качестве обозначений отдельных композиций внутри тех или иных сборников.

Очевидны определенные параллели и в отношении тех музыкальных сочинений, к которым относились наименования *Voluntary* и *Lesson*. Примерно до середины XVIII в. они в основном выдерживались в едином характере (т. е. фактически являлись моноаффектными) и в композиционном отношении представляли собой те или иные моноструктуры. В дальнейшем же очевидное усложнение и обогащение их содержания привело к тому, что именуемые таким образом сочинения в большинстве случаев оказывались уже полиструктурами, иначе говоря, многочастными (циклическими) композициями.

Так что определенная общность между *Voluntary* и *Lesson*, позволившая на исходе XVIII столетия Карлу Тринксу использовать эти термины как синонимы в названии своего сборника органных сочинений, действительно имела место.

Однако гораздо более существенными все-таки представляются различия между ними. Если *Voluntary* имел отношение исключительно к сольной музыке для клавишных инструментов (прежде всего органа)⁴⁸, то *Lesson* этим не ограничивался, применяясь также к репертуару, ориентированному на другие инструменты (а иногда, особенно на начальном этапе своей истории, даже на ансамбли). При этом особенно важно подчеркнуть, что термин *Lesson*, как правило, не затрагивал органную музыку, которая была основной областью распространения волонтариев.

Весьма существенными, помимо различий в сугубо инструментальной сфере, представляются также различия контекстуального и содержательно-смыслового

⁴⁸ Редчайшие исключения, вроде опубликованного в Лондоне в 1705 г. сборника пьес разных авторов для скрипки соло, в названии которого фигурирует слово «волонтари» [LVIII], лишь подтверждают это правило.

порядка. Так, применение термина *Lesson* полностью ограничивалось светским контекстом и имело отношение прежде всего к образовательной практике или домашнему музицированию, либо обозначая разного рода инструктивные упражнения и достаточно простые технически сочинения педагогического репертуара для начинающих, либо являясь обобщенным наименованием сочинений (прежде всего клавирных) в различных жанрах и формах, требующих от исполнителя более высокого уровня подготовки. В эпоху барокко ими могли являться самые разные моноаффектные пьесы (различного рода танцы, марши, прелюдии, вариации и др.), которые часто (хотя и не всегда) группировались в подборки, выдержанные в едином тоне, так называемые *Suites* или *Setts of Lessons*. С середины XVIII в. — клавишные (позднее фортепианные) сонаты в нескольких (обычно двух или трех) частях. Причем некоторые из них (под названием *A Favorite Lesson*) могли публиковаться и по отдельности, что для издательской практики XVIII столетия в целом было не слишком характерно.

Что же касается термина *Voluntary*, то он (по крайней мере со второй половины XVII в.) в значительной мере был ориентирован на литургический контекст, указывая на сольные пьесы, импровизируемые органистами англиканской церкви до, после и во время богослужения, и в то же время обозначая специфический музыкальный жанр, присущий исполнительской (а впоследствии и композиторской) практике⁴⁹. Причем жанр этот (насколько можно судить по сохранившимся сочинениям) оказался весьма разнообразным, особенно в композиционном аспекте, пройдя довольно существенную эволюцию. И если до 1730–1740-х годов он по большей части представлял в виде той или иной моноструктуры (нередко являясь фугой, а иногда, напротив, напоминая неимитационную в своей основе прелюдию), то впоследствии все чаще реализовывался в виде многочастной структуры (в большинстве случаев двухчастной, по типу «прелюдия и fuga» либо «прелюдия — концертное Allegro»). При этом, несмотря на различную форму волюнтариев в виде зафиксированных композиций, они представляли собой значительно более «серьезные», нежели *Lessons*, сочинения, в которых композиторы нередко прибегали к средствам «абстрактной» имитационной полифонии. А если учитывать описания из аутентичных лексикографических источников и специфику ранних (примерно до середины XVII в.) волюнтариев, под которыми в первую очередь понимались многоголосные сочинения, независимые от жестких композиционных канонов и опоры на тот или иной первоисточник, то и это понимание значительно контрастирует подходу композиторов к сочинению *Lessons*, когда, напротив, требовалось подчеркнутое соблюдение существовавших композиционных правил, поскольку такой репертуар по большей части был рассчитан на начинающих музыкантов и любительское музицирование.

Но какими бы существенными ни были различия между *Voluntary* и *Lesson*, оба термина довольно активно применялись в английской музыкальной практике XVII–XVIII вв. Более того, случаи использования как одного, так и другого можно найти в творческом наследии многих композиторов того времени — от Генри Пёрселла до Джона Олкока.

⁴⁹ Исполнение волюнтариев на клавишине (а ближе к концу XVIII в. и на фортепиано) в условиях светского контекста в значительной мере являлось для этого жанра своеобразной «дополнительной опцией».

Литература

1. Woodfield, Ian. *Music of the Raj: a social and economic history of music in late eighteenth century Anglo-Indian society*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
2. Head, Raymond. "Music in the 18-century India". *Early Music* 30, no. 2 (2002): 284–5.
3. "Voluntary". В изд. *Новый большой англо-русский словарь*, ред. Юрий Апресян и Эсфирь Медникова. 3 тома. М.: Русский язык, 1993–1994. Дата обращения январь 26, 2022. <https://eng-rus.slovaronline.com/115459-VOLUNTARY>.
4. Бочаров, Юрий. "Сюита vs соната в эпоху барокко". *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 210–29. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.202>
5. Бочаров, Юрий. "Симфония в контексте музыкальной терминологии XVI — первой половины XVIII века". *Старинная музыка*, no. 2/92 (2021): 12–9.
6. Бочаров, Юрий. "Симфония и увертюра в эпоху барокко: терминологический аспект". *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 3 (2021): 354–80. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.301>
7. Chambers, Ephraim. *Cyclopædia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*. 2 vols. London: James & John Knapton, John Darby and others, 1728, vol. 2.
8. Grassineau, James. *A Musical Dictionary*. London: J. Wilcox, 1740.
9. Tans'ur, William. *A New Musical Grammar, and Dictionary: or, A General Introduction to the Whole Art of Musick*. 3rd ed. London: Printed by Robert Brown for James Hodges, 1756.
10. Hoyle, John. *Dictionarium musica: being a complete dictionary, or, treasury of music*. London: S. Crowder; Leeds (Yorkshire): J. Binns, 1770.
11. Johnson, Samuel. *A Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers*. London: W. Strahan, 1755.
12. Busby, Thomas. *A Complete Dictionary of Music*. 3rd edition. London: Richard Phillips, 1811. Дата обращения январь 26, 2022. <https://archive.org/details/acompletedictio00busbgoog/page/n247/mode/2up>.
13. Swain, Joseph P. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
14. Cooper, Barry A. R. *English Solo Keyboard Music of the Middle and Late Baroque*. PhD thesis. Oxford University, 1974. New York: Garland, 1989.
15. Caldwell, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. New York: Praeger, 1973.
16. Caldwell, John. "Lesson (II)". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 14: 593. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
17. Caldwell, John. "Voluntary". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 26: 891–2. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
18. Morley, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597. Дата обращения январь 26, 2022. https://s9.imslp.org/files/imglmks/using/6/69/IMSLP278916-PMLP09691-a_plaine_and_easie_introduction2.pdf.
19. Flynn, Jane E. *A Reconsideration of the Mulliner Book (British Library Add. MS 30513): Music Education in Sixteenth-Century England*. PhD thesis. Duke University, 1993.
20. Aitken, James T. "The Voluntary: 1550 and after". *The Musical Times* 77, no. 1117 (1936): 250–2.
21. Cawdrey, Robert. *A Table Alphabeticall of Hard Usual English Words (1604)*, ed. by Raymond G. Siemens. University of British Columbia, 1994. Дата обращения январь 26, 2022. <http://www.library.utoronto.ca/utel/ret/cawdrey/cawdrey0.html>.
22. Carter, Stephanie Louise. *Music Publishing and Compositional Activity in England, 1650–1700*. PhD thesis. University of Manchester, 2010.
23. Woolley, Andrew. "3. England". In *The Cambridge Companion to the Harpsichord*, ed. by Mark Kroll, 47–70. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
24. Кюрегян, Татьяна. *Форма в музыке XVII–XX веков*. 2-е изд. М.: Композитор, 2003.
25. "Сюита". В изд. *Большая Российская энциклопедия*, т. 31: 522. М.: Большая Российская энциклопедия, 2016.
26. Бочаров, Юрий. *Жанры инструментальной музыки эпохи барокко*. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
27. Zimmerman, Franklin B. *Henry Purcell, 1659–1695: an analytical catalogue of his music*. New York: St. Martin's Press, 1963.

28. Luckner, Brian William. *The organ voluntaries of John Stanley*. DMA thesis. University of Cincinnati, 1992.
29. Smith, David John. "Continuity, change and the emergence of idiomatic organ repertoire in seventeenth-century England". In *Studies in English Organ Music*, ed. by Iain Quinn, 122–41. Abingdon: Routledge, 2018.
30. Cooper, Barry. "Problems in the transmission of Blow's organ music". In *Music & Letters* 75 (1994): 522–47.
31. Lynan, Peter. "Composed and improvised voluntaries in the eighteenth century". In *Studies in English Organ Music*, ed. by Iain Quinn, 142–61. Abingdon: Routledge, 2018.
32. Brewer, Charles E. "6. Protestant church music in England and America". In *The Cambridge History of Eighteenth-century Music*, ed. by Simon P. Keefe, 168–80. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
33. Byers, David. *Pepusch and the Organ Voluntary in C*. Дата обращения январь 26, 2022. <https://www.byersmusic.com/pepusch-and-the-organ-voluntary-in-c.php#Pepusch02>.
34. *General music articles from Rees Cyclopædia — Final consolidated version by Dr Charles Burney, John Farey Sr, & John Farey Jr*, ed. by A. P. Woolrich, 2018. Дата обращения январь 26, 2022. https://www.mcgill.ca/burneycentre/files/burneycentre/rees_general_fulldocument_0.pdf.

Нотные издания и источники

- I. Trinks, Charles. *Eighteen voluntaries, or, Lessons, composed for the organ or piano forte*. London: Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, [1810]. Дата обращения январь 26, 2022. <https://archive.org/details/eightenvoluntar00trin/page/n123/mode/2up>.
- II. Long, Samuel. *Four Lessons and Two Voluntaries for the Harpsichord or Organ*. London: Charles & Samuel Thompson, [c. 1770]. Дата обращения январь 26, 2022. [https://imslp.org/wiki/4_Lessons_and_2_Voluntaries_\(Long%2C_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/4_Lessons_and_2_Voluntaries_(Long%2C_Samuel)).
- III. Byrd, William. *My Lady Nevells Booke*. British Library. MS Mus. 1591. Дата обращения январь 26, 2022. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=ms_mus._1591_fs001r. Издание в современной нотной графике: Byrd, William. *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music*, ed. by Hilda Andrews; Preface by Sir Richard Terry. New York: Dover Publications, 1969.
- IV. *A collection of music for virginals, with one short piece for four voices, and nine pieces for cittern, probably all in the hand of Thomas Mulliner, master of St Paul's choir*. British Library. Add MS 30513. Дата обращения январь 26, 2022. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_30513_fs001r. Современное академическое издание: *The Mulliner Book*, ed. by John Caldwell. London: Stainer & Bell, 2011. (Musica Britannica. Vol. 1).
- V. Le Roy, Adrian. *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute. With a briefe Instruction how to play on the Lute by Tablature, to conduct and dispose thy hand unto the Lute, with certaine easie lessons for that purpose*. Translated into English by F. Ke, Gentleman. London: James Rowbothome, 1574. Дата обращения январь 26, 2022. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1176218k.r=Adrian%20Le%20Roy?rk=171674>.
- VI. *A new Booke of Tabliture, Containing sundrie easie and familiar Instructions, shewing howe to attaine to the knowledge, to guide and dispose thy hand to play on sundry Instruments, as the Lute, Orpharion, and Bandora: Together with diuers new Lessons to each of these Instruments*. London: William Barley, 1596.
- VII. *The First Booke of Consort Lessons, made by divers exquisite Authors, for six Instruments to play together, the Treble Lute, the Pandora, the Cittern, the Base-Violl, the Flute & Treble Violl*. Collected by Thomas Morley. London: Thomas Snodham, 1599.
- VIII. *Lessons for Consort Made by sundry Excellent Authors, and set to fixe severall instruments: Namely, the Treble Lute, Treble Violl, Base Violl, Bandora, Citterne, and the Flute. Now newly set forth by Phillip Rosseter*. London: Tho. Este alias Snodham, 1609.
- IX. *Varietie of Lute-Lessons: viz. Fantasies, Pauins, Galliards, Almainses, Corantoes, and Volts: Selected out of the best approved AUTHORS, as well beyond the Seas as of our owne Country. By Robert Douland*. London: Thomas Adams, 1610.
- X. *A Musicall Banquet, set forth in three choice Varieties of Musick*. London: John Benson and John Playford, 1651.

- XI. Moss, John. *Lessons for the basse-viol on the common-tuning, and many other new tunings: containing, allmans, corants, sarabands, jigg allmans; in all the usual keys of the scale of musick; together with a thoroughbass*. London: John Playford, 1671.
- XII. Banister, John. *The Most Pleasant Companion; or, Choice New Lessons for the Recorder or Flute*. London: John Hudgebutt & John Clerk, 1681.
- XIII. *The Divine Services and Anthems Usually Sung In the Cathedrals and Collegiate Choires in The Church of England*. Collected by J. C. [James Clifford]. London: W. G., 1663. Дата обращения январь 26, 2022. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A33456.0001.001/1:6?rgn=div1;view=full-text>.
- XIV. Locke, Matthew. *Melothesia, or Certain General Rules for Playing upon a Continued Bass. With A choice Collection of Lessons for the Harpsicord and Organ of all Sorts: Never before Published*. London: J. Carr, 1673. Дата обращения январь 26, 2022. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP98843-PMLP203008-Locke_Matthew-Melothesia_or_Certain_general_rules-_continuo.pdf.
- XV. Purcell, Henry. *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*. London: Henry Playford, 1696.
- XVI. Blow, Charles. *A Choice Collection of Lessons for the Harpsicord, Spinnet &c. containing four setts, as grounds, almands, corants, sarabands, minuets, and jigs*. London: Henry Playford, [1698].
- XVII. Coyle, Miles. *Six Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte*. London: John Preston, [c. 1795].
- XVIII. *The Compleat Musick-Master: being Plain, Easie, and Familiar Rules for Singing, and Playing On the most useful Instruments now in Vogue, according to the Rudiments of Musick. Viz., Violin, Flute, Haut-boy, Bass-Viol, Treble-Viol, Tenor-Viol. Containing likewise A great Variety of Choice Tunes, and fitted to each Instrument, with Songs for two Voices. To which is added, a Scale of the Seven Keys of Musick, shewing how to Transpose any Tune from one Key to another*. 3rd ed. London: William Pearson, 1722.
- XIX. Paxton, Stephen. *Twelve Easy Lessons for a Violoncello and a Bass Figured for the Harpsichord. Opera VI*. London: s. n., [1786].
- XX. Ariosti, Attilio. [6 Cantatas and 6 Lessons for viola d'amore and continuo]. London, [c. 1724].
- XXI. Roseingrave, Thomas. *Voluntarys and Fugues made on purpose for the Organ or Harpsichord*. London: I. Walsh, 1728.
- XXII. Handel, George Frederic. *Six fugues or volunterys for the organ or harpsicord... troisième ouvrage*. London: J. Walsh, 1735.
- XXIII. Nares, James. *Six Fugues with Introductory Voluntary's for the Organ or Harpsichord*. London: Welcker, 1772.
- XXIV. Marsh, John. *Eighteen Voluntaries for the Organ*. London: Preston, [1791].
- XXV. Marsh, John. *Twenty Voluntaries for the Organ*. London: Preston, [1792].
- XXVI. Russell, William. *Twelve Voluntaries, for Organ or Harpsichord*. London: Clementi & Co., [1804].
- XXVII. Greene, Maurice. *Twelve Voluntarys for the Organ or Harpsichord*. London: John Bland, [c. 1780].
- XXVIII. Stanley, John. *Ten Voluntarys for the Organ or Harpsichord. Opera quinta*. London: John Johnson, [1748].
- XXIX. Stanley, John. *Ten Voluntarys for the Organ or Harpsichord. Opera sesta*. London: John Johnson, [1752].
- XXX. Stanley, John. *Ten Voluntarys for the Organ or Harpsichord. Opera settima*. London: John Johnson, [1754].
- XXXI. Walond [Sr], William. *Six Voluntaries for the Organ or Harpsichord*. (Op. 1.) London, [c. 1752];
- XXXII. Walond [Sr], William. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord*. (Op. 2.) London, [1758].
- XXXIII. Bennett, John. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord*. London: s. n. [1758].
- XXXIV. Alcock [Sr], John. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord*. London: C. & S. Thompson, 1774.
- XXXV. Boyce, William. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord*. London: S. A. & P. Thompson, [1779].
- XXXVI. Hine, William. *Harmonia Sacra Glocestriensis, or Select Anthems for 1, 2 & 3 Voices and a Te Deum and Jubilate together with a Voluntary for the Organ*. S. n., [c. 1731].
- XXXVII. 12 toccatas [by G. Muffat] [and] Voluntaries by Dr Pepusch, Dr Green, Stanley and James. *Voluntary by Dr Pepusch*. RAM (MS 168) f33r — f39r. Accessed January 26, 2022. https://archive.org/details/GB-Lam_MS168/page/n1/mode/2up.
- XXXVIII. Garth, John. *Six Voluntarys for the Organ, Piano forte or Harpsichord... Opera terza*. London: Welcker, 1771.

- XXXIX. Kirkman, Jacob. *A Collection of Six Voluntaries for the Organ, Harpsichord, and Piano-forte. Op. IX.* London: Longman & Broderip, [c. 1780].
- XL. Broderip, Robert. *Eight Voluntary's for the Harpsichord or Piano forte. Op. V.* London: Longman and Broderip, [c. 1785].
- XLI. Hawdon, Mathias. *A First Sett of Six Sonatas Spirituale or Voluntarys for the Harpsichord, Organ or Piano-Forte.* London: Longman and Broderip, [c. 1782].
- XLII. Barthélemon, François-Hippolyte. *Six Voluntaries or Easy Sonatas for the Organ.* London: Longman and Broderip, 1787.
- XLIII. Alberti, Domenico. *VIII sonate per cembalo. Opera prima.* London: I. Walsh, 1748.
- XLIV. Arne, Thomas Augustine. *VIII Sonatas or Lessons for the Harpsichord.* London: I. Walsh, 1756.
- XLV. Cassanéa de Mondonville, Jean-Joseph. *Six Sonates or Lessons for the Harpsicord which may be Accompanied with a Violin or German Flute.* London: I. Walsh, 1753.
- XLVI. Nichelman, Cristofforo. *Six short Sonatas or Lessons for the Harpsichord Design'd for the Improvement of all Lovers of that Instrument and Chiefly for the Ladies.* London: Longman, Lukey & Co., 1770.
- XLVII. Noferi, Giovanni Battista. *Six Sonatas or Lessons for the Guitar. Opera 12.* London: Longman, Lukey & Co., [c. 1775].
- XLVIII. Savage, Jane. *Six Easy Lessons for the Harpsichord or Piano Forte. Opera 2nd.* London: s. n., [1783].
- XLIX. XLIX. Dibdin, Charles. *Six Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte.* London: Longman, Lukey and Co., [c. 1772].
- L. Alcock Jr, John. *A Favorite Lesson for the Harpsicord or Piano Forte.* S. n., [c. 1775]. Дата обращения январь 26, 2022. <https://www.loc.gov/resource/musmla1.10460.0>.
- LI. *A Favorite Lesson for the Harpsichord Composed by G. Hayden of Vienna.* London: W. Forster, s. d. Дата обращения январь 26, 2022. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90578849.image>.
- LII. Jones, John. *Eight Setts of Lessons for the Harpsichord.* London: J. Johnson, 1754.
- LIII. Wise, Samuel. *Six Lessons for the Harpsichord.* London: s. n., 1765.
- LIV. Arnold, Samuel. *A Set of Progressive Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte. Book 1.* London: Broderip & Wilkinson, [c. 1777]. Дата обращения январь 26, 2022. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP372290-PMLP152040-setofprogressive00arno.pdf>.
- LV. Wilton C. H. *A Set of Eighteen Lessons for Piano Forte or Harpsichord (written in a progressive order and calculated to improve young Practitioners).* Liverpool: J. B. Pye, 1791.
- LVI. Attwood, Thomas. *Easy Progressive Lessons Fingered for Young Beginners on the Piano Forte or Harpsichord.* London: Longman and Broderip, [c. 1795].
- LVII. Tillière, Joseph Bonaventure. *New and Compleat Instructions for the Violoncello with a Variety of Easy & Progressive Lessons.* London: Longman and Broderip, [c. 1795].
- LVIII. *Select Preludes & Volentarys for the Violin being made, and contrived for the Improvement of the Hand with Variety of Compositions by all the Greatest Masters in Europe for that Instrument.* London: I. Walsh and I. Hare, 1705.

Статья поступила в редакцию 14 апреля 2022 г.;
рекомендована к печати 12 августа 2022 г.

Контактная информация:

Бочаров Юрий Семенович — д-р искусствоведения, вед. науч. сотр.; stmus@mail.ru

Voluntary and Lesson in English Music Sources of the 17th and 18th Centuries*

Yu. S. Bocharov

Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
13/6, ul. Bolshaya Nikitskaya, Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Bocharov, Yuri. “Voluntary and Lesson in English Music Sources of the 17th and 18th Centuries”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 4 (2022): 562–590. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.401> (In Russian)

The article focuses on the use *Voluntary* and *Lesson* as terms in the English musical practice in the 17th and 18th centuries. Based on the unique example of the interpretation of these terms as synonyms in edition of Carl Trinks’s organ pieces in 1810 (this fact is remained unnoticed in musicology), the author compares Voluntary and Lesson, noting, first of all, significant differences in the use of these specific names of musical compositions and also paying attention to the reflection of this practice in the general and musical lexicographic sources of that time. The author also criticizes a number of ideas that have already been established in Western musicology. For example, he does not agree with the interpretation of a small fragment from the “Mulliner Book” entitled *Voluntarye* as an independent keyboard piece by R. Farrant, and he doubts the real existence of the 12-movement J. Ch. Pepush’s Voluntary (published only in 1988) as a single musical work. But most importantly, he opposes spread of the Voluntary concept to all polyphonic organ works by English composers of the 17th and 18th centuries (including organ compositions from M. Locke’s “Melothesia”, many Th. Roseingrave’s fugues, etc.). The author notes the term *Lesson* was used more variously than modern musicology interprets, extending not only to solo (mainly keyboard) music, but also compositions for melodic instruments with basso continuo and even ensembles, as well as instructive exercises and simple compositions for beginners.

Keywords: Voluntary, Lesson, English music, keyboard instruments, fugue, sonata, terminology, lexicography.

References

1. Woodfield, Ian. *Music of the Raj: a social and economic history of music in late eighteenth century Anglo-Indian society*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
2. Head, Raymond. “Music in the 18-century India”. *Early Music* 30, no. 2 (2002): 284–5.
3. “Voluntary”. In *Novyj bol’shoj anglo-russkij slovar*. 3 vols, ed. by Yurii Apresyan and Esfir’ Mednikova. Moscow: Russkij yasyk, 1993–1994. Accessed January 26, 2022. <https://eng-rus.slovaronline.com/115459-VOLUNTARY>.
4. Bocharov, Yuri. “Suite vs Sonata in the Baroque Era”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 210–29. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.202> (In Russian)
5. Bocharov, Yuri. “Symphony in the Context of Musical Terminology from the 16th to the mid-18th Century”. *Starinnaya muzyka*, no. 2/92 (2021): 12–9. (In Russian)
6. Bocharov, Yuri. “Symphony and Overture in the Baroque Era: Terminological Aspect”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3 (2021): 354–80. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.301> (In Russian)
7. Chambers, Ephraim. *Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*. 2 vols. London: James & John Knapton, John Darby and others, 1728, vol. 2.
8. Grassineau, James. *A Musical Dictionary*. London: J. Wilcox, 1740.
9. Tans’ur, William. *A New Musical Grammar, and Dictionary: or, A General Introduction to the Whole Art of Musick*. 3rd ed. London: Printed by Robert Brown for James Hodges, 1756.

* The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research, project no. 20-012-00152 (“Genres and forms of early instrumental music from the perspective of an authentic approach to historical musicology”).

10. Hoyle, John. *Dictionarium musica: being a complete dictionary, or, treasury of music*. London: S. Crowder; Leeds (Yorkshire): J. Binns, 1770.
11. Johnson, Samuel. *A Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers*. London: W. Strahan, 1755.
12. Busby, Thomas. *A Complete Dictionary of Music*. 3rd edition. London: Richard Phillips, 1811. Accessed January 26, 2022. <https://archive.org/details/acompletedictio00busbgoog/page/n247/mode/2up>.
13. Swain, Joseph P. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
14. Cooper, Barry A. R. *English Solo Keyboard Music of the Middle and Late Baroque*. PhD thesis. Oxford University, 1974. Ibid. New York: Garland, 1989.
15. Caldwell, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. New York: Praeger, 1973.
16. Caldwell, John. "Lesson (II)". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 14: 593. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
17. Caldwell, John. "Voluntary". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 26: 891–2. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
18. Morley, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597. Accessed January 26, 2022. https://s9.imslp.org/files/imgnlks/usimg/6/69/IMSLP278916-PMLP09691-a_plaine_and_easie_introduction2.pdf.
19. Flynn, Jane E. *A Reconsideration of the Mulliner Book (British Library Add. MS 30513): Music Education in Sixteenth-Century England*. PhD thesis. Duke University, 1993.
20. Aitken, James T. "The Voluntary: 1550 and after". *The Musical Times* 77, no. 1117 (1936): 250–2.
21. Cawdrey, Robert. *A Table Alphabeticall of Hard Usual English Words (1604)* / ed. by Raymond G. Siemens. University of British Columbia, 1994. Accessed January 26, 2022. <http://www.library.utoronto.ca/utel/ret/cawdrey/cawdrey0.html>.
22. Carter, Stephanie Louise. *Music Publishing and Compositional Activity in England, 1650–1700*. PhD thesis. University of Manchester, 2010.
23. Woolley, Andrew. "3. England". In *The Cambridge Companion to the Harpsichord*, ed. by Mark Kroll, 47–70. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
24. Kyureghyan, Tatyana. *Form in music from 17th to 20th century*. 2nd ed. Moscow: Kompozitor Publ., 2003. (In Russian)
25. "Suite". In *Bol'shaya Rossijskaya Enciklopediya*, vol. 31: 522. Moscow: Bol'shaia Rossiiskaia Entsiklopediia Publ., 2016. (In Russian)
26. Bocharov, Yuri. *Genres in Baroque Instrumental Music*. Moscow: Moscow Conservatory Publ., 2016. (In Russian)
27. Zimmerman, Franklin B. *Henry Purcell, 1659–1695: an analytical catalogue of his music*. New York: St. Martin's Press, 1963.
28. Luckner, Brian William. *The organ voluntaries of John Stanley*. DMA thesis. University of Cincinnati, 1992.
29. Smith, David John. "Continuity, change and the emergence of idiomatic organ repertoire in seventeenth-century England". In *Studies in English Organ Music*, ed. by Iain Quinn, 122–41. Abingdon: Routledge, 2018.
30. Cooper, Barry. "Problems in the transmission of Blow's organ music". In *Music & Letters*, vol. 75 (1994): 522–47.
31. Lynan, Peter. "Composed and improvised voluntaries in the eighteenth century". In *Studies in English Organ Music*, ed. by Iain Quinn, 142–61. Abingdon: Routledge, 2018.
32. Brewer, Charles E. "6. Protestant church music in England and America". In *The Cambridge History of Eighteenth-century Music*, ed. by Simon P. Keefe, 168–80. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
33. Byers, David. *Pepush and the Organ Voluntary in C*. Accessed January 26, 2022. <https://www.byersmusic.com/pepusch-and-the-organ-voluntary-in-c.php#Pepusch02>.
34. *General music articles from Rees Cyclopaedia — Final consolidated version by Dr Charles Burney, John Farey Sr, & John Farey Jr*, ed. by A. P. Woolrich, 2018. Accessed January 26, 2022. https://www.mcgill.ca/burneycentre/files/burneycentre/rees_general_fulldocument_0.pdf.

Musical Editions and Sources

- I. Trinks, Charles. *Eighteen voluntaries, or, Lessons, composed for the organ or piano forte*. London: Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, [1810]. Accessed January 26, 2022. <https://archive.org/details/eightenvoluntar00trin/page/n123/mode/2up>.
- II. Long, Samuel. *Four Lessons and Two Voluntaries for the Harpsichord or Organ*. London: Charles & Samuel Thompson, [c. 1770]. Accessed January 26, 2022. [https://imslp.org/wiki/4_Lessons_and_2_Voluntaries_\(Long%2C_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/4_Lessons_and_2_Voluntaries_(Long%2C_Samuel)).
- III. Byrd, William. *My Lady Nevells Booke*. British Library. MS Mus. 1591. Accessed January 26, 2022. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=ms_mus._1591_fs001r. Edition in modern sheet music: Byrd, William. *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music* / ed. by Hilda Andrews; Preface by Sir Richard Terry. New York: Dover Publications, 1969.
- IV. *A collection of music for virginals, with one short piece for four voices, and nine pieces for cittern, probably all in the hand of Thomas Mulliner, master of St Paul's choir*. British Library. Add MS 30513. Accessed January 26, 2022. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_30513_fs001r. A modern academic edition: *The Mulliner Book*, ed. by John Caldwell. London: Stainer & Bell, 2011. (Musica Britannica. Vol. 1).
- V. Le Roy, Adrian. *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute. With a briefe Instruction how to play on the Lute by Tablature, to conduct and dispose thy hand unto the Lute, with certaine easie lessons for that purpose*. Translated into English by F. Ke, Gentelman. London: James Rowbothome, 1574. Accessed January 26, 2022. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1176218k.r=Adrian%20Le%20Roy?rk=171674>.
- VI. *A new Booke of Tabliture, Containing sundrie easie and familiar Instructions, shewing howe to attaine to the knowledge, to guide and dispose thy hand to play on sundry Instruments, as the Lute, Orpharion, and Bandora: Together with diuers new Lessons to each of these Instruments*. London: William Barley, 1596.
- VII. *The First Booke of Consort Lessons, made by divers exquisite Authors, for six Instruments to play together, the Treble Lute, the Pandora, the Cittern, the Base-Violl, the Flute & Treble Violl*. Collected by Thomas Morley. London: Thomas Snodham, 1599.
- VIII. *Lessons for Consort Made by sundry Excellent Authors, and set to fixe severall instruments: Namely, the Treble Lute, Treble Violl, Base Violl, Bandora, Citterne, and the Flute. Now newly set forth by Phillip Rosseter*. London: Tho. Este alias Snodham, 1609.
- IX. *Variete of Lute-Lessons: viz. Fantasies, Pauins, Galliards, Almaines, Corantoes, and Volts: Selected out of the best approved AUTHORS, as well beyond the Seas as of our owne Country. By Robert Douland*. London: Thomas Adams, 1610.
- X. *A Musicall Banquet, set forth in three choice Varieties of Musick*. London: John Benson and John Playford, 1651.
- XI. Moss, John. *Lessons for the basse-viol on the common-tuning, and many other new tunings: containing, allmans, corants, sarabands, jigg allmans; in all the usual keys of the scale of musick; together with a thoroughbass*. London: John Playford, 1671.
- XII. Banister, John. *The Most Pleasant Companion; or, Choice New Lessons for the Recorder or Flute*. London: John Hudgebutt & John Clerk, 1681.
- XIII. *The Divine Services and Anthems Usually Sung In the Cathedrals and Collegiate Choirs in The Church of England*. Collected by J. C. [James Clifford]. London: W. G., 1663. Accessed January 26, 2022. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A33456.0001.001/1:6?rgn=div1;view=fulltext>.
- XIV. Locke, Matthew. *Melothesia, or Certain General Rules for Playing upon a Continued Bass. With A choice Collection of Lessons for the Harpsicord and Organ of all Sorts: Never before Published*. London: J. Carr, 1673. Accessed January 26, 2022. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP98843-PMLP203008-Locke_Matthew-Melothesia_or_Certain_general_rules_continuo.pdf.
- XV. Purcell, Henry. *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*. London: Henry Playford, 1696.
- XVI. Blow, Charles. *A Choice Collection of Lessons for the Harpsicord, Spinnet &c. containing four setts, as grounds, almands, corants, sarabands, minuets, and jigs*. London: Henry Playford, [1698].
- XVII. Coyle, Miles. *Six Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte*. London: John Preston, [c. 1795].
- XVIII. *The Compleat Musick-Master: being Plain, Easie, and Familiar Rules for Singing, and Playing On the most useful Instruments now in Vogue, according to the Rudiments of Musick. Viz., Violin, Flute,*

- Haut-boy, Bass-Viol, Treble-Viol, Tenor-Viol. Containing likewise A great Variety of Choice Tunes, and fitted to each Instrument, with Songs for two Voices. To which is added, a Scale of the Seven Keys of Musick, shewing how to Transpose any Tune from one Key to another.* 3rd ed. London: William Pearson, 1722.
- XIX. Paxton, Stephen. *Twelve Easy Lessons for a Violoncello and a Bass Figured for the Harpsichord. Opera VI.* London: s. n., 1786.
- XX. Ariosti, Attilio. [6 *Cantatas and 6 Lessons for viola d'amore and continuo*]. London, [c. 1724].
- XXI. Roseingrave, Thomas. *Voluntarys and Fugues made on purpose for the Organ or Harpsichord.* London: I. Walsh, 1728.
- XXII. Handel, George Frederic. *Six fugues or voluntery's for the organ or harpsicord... troisième ouvrage.* London: J. Walsh, 1735.
- XXIII. Nares, James. *Six Fugues with Introductory Voluntary's for the Organ or Harpsichord.* London: Welcker, 1772.
- XXIV. Marsh, John. *Eighteen Voluntaries for the Organ.* London: Preston, [1791].
- XXV. Marsh, John. *Twenty Voluntaries for the Organ.* London: Preston, [1792].
- XXVI. Russell, William. *Twelve Voluntaries, for Organ or Harpsichord.* London: Clementi & Co., [1804].
- XXVII. Greene, Maurice. *Twelve Voluntarys for the Organ or Harpsichord.* London: John Bland, [c. 1780].
- XXVIII. Stanley, John. *Ten Voluntarys for the Organ or Harpsichord. Opera quinta.* London: John Johnson, [1748].
- XXIX. Stanley, John. *Ten Voluntarys for the Organ or Harpsichord. Opera sesta.* London: John Johnson, [1752].
- XXX. Stanley, John. *Ten Voluntarys for the Organ or Harpsichord. Opera settima.* London: John Johnson, [1754].
- XXXI. Walond [Sr], William. *Six Voluntaries for the Organ or Harpsichord.* (Op. 1.) London, [c. 1752];
- XXXII. Walond [Sr], William. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord.* (Op. 2.) London, [1758].
- XXXIII. Bennett, John. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord.* London: s. n. [1758].
- XXXIV. Alcock [Sr], John. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord.* London: C. & S. Thompson, 1774.
- XXXV. Boyce, William. *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord.* London: S. A. & P. Thompson, [1779].
- XXXVI. Hine, William. *Harmonia Sacra Glocestriensis, or Select Anthems for 1, 2 & 3 Voices and a Te Deum and Jubilate together with a Voluntary for the Organ.* S. n., [c. 1731].
- XXXVII. 12 toccatas [by G. Muffat] [and] Voluntarys by Dr Pepusch, Dr Green, Stanley and James. *Voluntary by Dr Pepusch.* RAM (MS 168) f33r — f39r. Accessed January 26, 2022. https://archive.org/details/GB-Lam_MS168/page/n1/mode/2up.
- XXXVIII. Garth, John. *Six Voluntarys for the Organ, Piano forte or Harpsichord... Opera terza.* London: Welcker, 1771.
- XXXIX. Kirkman, Jacob. *A Collection of Six Voluntaries for the Organ, Harpsichord, and Piano-forte. Op. IX.* London: Longman & Broderip, [c. 1780].
- XL. Broderip, Robert. *Eight Voluntary's for the Harpsichord or Piano forte. Op. V.* London: Longman and Broderip, [c. 1785].
- XLI. Hawdon, Mathias. *A First Sett of Six Sonatas Spirituale or Voluntarys for the Harpsichord, Organ or Piano-Forte.* London: Longman and Broderip, [c. 1782].
- XLII. Barthélemon, François-Hippolyte. *Six Voluntaries or Easy Sonatas for the Organ.* London: Longman and Broderip, 1787.
- XLIII. Alberti, Domenico. *VIII sonate per cembalo. Opera prima.* London: I. Walsh, 1748.
- XLIV. Arne, Thomas Augustine. *VIII Sonatas or Lessons for the Harpsichord.* London: I. Walsh, 1756.
- XLV. Cassanéa de Mondonville, Jean-Joseph. *Six Sonatas or Lessons for the Harpsicord which may be Accompanied with a Violin or German Flute.* London: I. Walsh, 1753.
- XLVI. Nichelman, Cristofforo. *Six short Sonatas or Lessons for the Harpsichord Design'd for the Improvement of all Lovers of that Instrument and Chiefly for the Ladies.* London: Longman, Lukey & Co., 1770.
- XLVII. Noferi, Giovanni Battista. *Six Sonatas or Lessons for the Guitar. Opera 12.* London: Longman, Lukey & Co., [c. 1775].
- XLVIII. Savage, Jane. *Six Easy Lessons for the Harpsichord or Piano Forte. Opera 2nd.* London: s. n., [1783].
- XLIX. Dibdin, Charles. *Six Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte.* London: Longman, Lukey and Co., [c. 1772].

- L. Alcock Jr, John. *A Favorite Lesson for the Harpsicord or Piano Forte*. S. n., [c.1775]. Accessed January 26, 2022. <https://www.loc.gov/resource/musm1a1.10460.0>.
- LI. *A Favorite Lesson for the Harpsichord Composed by G. Hayden of Vienna*. London: W. Forster, s. d. Accessed January 26, 2022. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90578849.image>.
- LII. Jones, John. *Eight Setts of Lessons for the Harpsichord*. London: J. Johnson, 1754.
- LIII. Wise, Samuel. *Six Lessons for the Harpsichord*. London: s. n., 1765.
- LIV. Arnold, Samuel. *A Set of Progressive Lessons for the Harpsichord, or Piano Forte. Book 1*. London: Broderip & Wilkinson, [c.1777]. Accessed January 26, 2022. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP372290-PMLP152040-setofprogressive00arno.pdf>.
- LV. Wilton C. H. *A Set of Eighteen Lessons for Piano Forte or Harpsichord (written in a progressive order and calculated to improve young Practitioners)*. Liverpool: J. B. Pye, 1791.
- LVI. Attwood, Thomas. *Easy Progressive Lessons Fingered for Young Beginners on the Piano Forte or Harpsichord*. London: Longman and Broderip, [c. 1795].
- LVII. Tillière, Joseph Bonaventure. *New and Compleat Instructions for the Violoncello with a Variety of Easy & Progressive Lessons*. London: Longman and Broderip, [c. 1795].
- LVIII. *Select Preludes & Volentarys for the Violin being made, and contrived for the Improvement of the Hand with Variety of Compositions by all the Greatest Masters in Europe for that Instrument*. London: I. Walsh and I. Hare, 1705.

Received: April 14, 2022
Accepted: August 12, 2022

Author's information:

Yuri S. Bocharov — Dr. Habil. in Arts, Leading Researcher; stmus@mail.ru