

МУЗЫКА

УДК 78.08

Павана в английской музыке XVI–XVII вв.*Т. В. Смирнова*Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Российская Федерация, 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

Для цитирования: Смирнова, Татьяна. «Павана в английской музыке XVI–XVII вв.». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 2 (2023): 222–242.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.201>

Цель настоящей статьи заключается в воссоздании целостной картины развития жанра паваны в английской музыке XVI–XVII вв. К исследованию были привлечены различные источники, включая старинные трактаты и музыкально-практические руководства, старопечатные нотные издания и современные антологии английской музыки XVI–XVII вв., позволившие: рассмотреть павану в качестве яркого репрезентанта жанровой системы английской инструментальной музыки XVI–XVII вв.; определить главные центры распространения жанра (королевский двор Тюдоров и Стюартов, дома влиятельных в Англии семейств, Судебные инны) и конкретизировать представления о его функциональных и коммуникативных особенностях; установить круг авторов английской паваны от Уильяма Бёрда и Альфонсо Феррабоско (старшего) до Генри Пёрселла. В статье намечены векторы новой трактовки танцевального жанра, прошедшего путь от анонимной к авторской композиции с узнаваемой индивидуальной манерой письма. Особое внимание уделено систематике сохранившихся в значительном объеме паван с различными подзаголовками, в которых нашли отражение особенности композиционно-технологического или образно-эмоционального решения танцевальных пьес. Отдельно рассмотрены «именные» паваны и сопряженные с ними пьесы, созданные в традициях *In memoriam*. Полученные в ходе исследования результаты могут послужить базой для дальнейшей разработки вопросов музыкальной стилистики и особенностей творческого метода английских композиторов XVI–XVII вв., связанных единой культурно-исторической традицией.

Ключевые слова: английская музыка, придворная культура, старинный танец, павана, музыкально-практическое руководство, *In memoriam*, *Farewell*, характеристическая миниатюра.

В жанровой системе английской музыки XVI–XVII вв. особое место занимает павана (*pavan[a]*, *pavan[n]e*, *padovana*, *paduana* и др.). Историю этого танца, снижавшего общеевропейскую популярность, обычно ведут с 1508 г. — с момента выхода в издательстве Оттавиано Петруччи в Венеции сборника *Intabulatura de lauto...* («Табулатура для лютни...») Жуана Амброзио Дальцы (*Dalza*) как наиболее раннего сохранившегося источника, содержащего музыкальные образцы паваны. Включенные в собрание пять паван (*pauana*) *al[1]a venetiana* и четыре паваны *al[1]a ferrarese* фигурируют на титульной странице издания под общим наименованием *Padoane diuerse* («Различные падуаны») [1]. Согласно наиболее распространенной в музыковедческих кругах точке зрения, независимо от варианта написания свое название танец получил от названия итальянского города Падуя (*Padova*, *Padoa*), откуда, возможно, он и происходил. При этом не исключается производность наименования танца от испанского слова *pavón* — «павлин» [2, с. 127; 3, с. 88] или французского *se pavaner* — «двигаться как павлин» [4], горделивой поступи которого отвечал торжественно-церемониальный характер танца.

Два обозначения — *pau[v]ana* и *padoana* — то применяли к одному и тому же танцу, то разводили, и каждое из них обретало собственный смысл. Так, бытующие в начале XVI в. в качестве взаимозаменяемых термины *pavana* и *padoana* к середине столетия перестали быть тождественными, а сами танцы стали обнаруживать отличные друг от друга свойства на уровне метроритмических (двудольный и трехдольный танцы соответственно) и функциональных (заглавный или посттанец в определенной танцевальной последовательности) параметров. В начале XVII в. два термина вновь стали использовать как синонимичные [2, с. 131].

Появление ранних фиксированных образцов паваны в других странах связывают с отпечатанными в Париже Пьером Атеньяном (*Attaignant*) лютневой (*Dixhuit basses dances...* / «Восемнадцать бас-дансов...», 1529) и клавирной (*Quatorze Gaillardes neuf Pauen...* / «Четырнадцать гальярд, девять паван...», 1531) табулатурами, а также последующей за ними серией книг, содержащих различные танцы для ансамбля на четыре и пять партий, в Валенсии — с руководством по игре на виуэле *de mano* Луиса Милана (*Milan*, *El Maestro* / «Маэстро», 1536).

О первых паванах в английских источниках обычно упоминают в связи с двумя анонимными композициями, сохранившимися в рукописях, — *The Emperorse Pavyn* («Императорская павана») и *Kyng Harry the VIIIth Pavyn* («Павана короля Генриха VIII»). Обе датированы исследователями приблизительно 1540 г. В других более поздних манускриптах и трактатах английского происхождения название танца (вместе с теми, что уже были отмечены) также фигурирует в вариантах написания *pavin*, *pauvan* и *pavlinese*. При этом вопрос о генезисе танца английскими музыкальными теоретиками XVI–XVII вв. либо не обсуждается вовсе, либо констатируется производность названия танца от названия итальянского города [5, p. 142–3]. В свою очередь, Михаэль Преториус (*Praetorius*), один из крупнейших немецких музыкальных теоретиков рубежа XVI–XVII вв., напишет в третьей части своего масштабного труда *Syntagma musicum* («Устройство музыки», Вольфенбюттель, 1619) о том, что возникший в Италии танец *Paduana* (*padoana*) французы и англичане называют *Pavana*. Что же касается танцев *La Pavane* и *La pavant de Espagne*, то они происходят из Испании и исполняют их медленной элегантной поступью с особым испанским величием [6, p. 41]. К этим словам, очевидно, и вос-

ходят высказываемые с особой осторожностью современными учеными предположения о возможном испанском происхождении танца.

Хореографические описания паваны¹ вместе с другими распространенными в европейском музыкальном быту танцами появляются лишь в конце XVI в. в итальянских (Фабрицио Карозо (Caroso) *Il Ballarino* («Танцовщик»), Венеция, 1581) и французских (Туано Арбо (Arbeua) *Orchésographie* («Орхезография»), Лангр, 1588) источниках, когда интерес к ней явно угасает. В диалоге со своим учеником Каприолем Арбо говорит: «Павана все еще не устарела и не вышла из моды, и я не поверю в вероятность такого, хотя, по правде говоря, она стала менее популярна, чем была раньше» [4]. Наряду с достаточно простым описанием паваны Арбо (два простых и один двойной шаг вперед с левой ноги и два простых и один двойной шаг назад с правой ноги), Карозо дает более сложный хореографический вариант танца. Кроме того, Арбо объясняет схему «испанской паваны», часто отождествляемой современными исследователями с распространенной в Италии паванильей (*pavaniglia*), — танцев, сочетающих движения и паваны, и гальярды [2, с. 130–1].

Подобных хореографических руководств, составленных профессиональными танцорами, в Англии в XVI в. не было. Сформировать некоторые представления о ранней танцевальной практике в Британии позволяют: *Salisbury manuscript* («Солсберийская рукопись», кон. XV в.)², *The Gresley Dance Manuscript* («Танцевальный манускрипт Гресли», ок. 1500)³ и созданный небезызвестным в Англии писателем и печатником Робертом Коплендом (Copland) трактат *The maner of dauncynge of base daunces* («О способе исполнения бас-дансов», Лондон, 1521), хорошо вписывающийся в ряд хронологически предшествующих ему и последующих за ним континентальных источников по бас-дансу⁴, популярному в XV — начале XVI в. танцу, близкому по хореографии паване.

¹ Танец падуана в хореографических трактатах не упоминается [2, с. 131].

² В рукописи из Солсбери, точнее, заметках, кем-то оставленных на разворотах книги Иоганна Генуэзского *Summa grammaticalis quae vocatur Catholicon* («Сумма грамматики, или Католикон», 1497), даны названия (на английском и французском) и перечислены шаги бас-дансов, но без каких-либо указаний на музыку [7].

³ «Танцевальный манускрипт Гресли», составленный неким Джоном Бенисом (Banys) для семьи Гресли из Дрейклоу, представляет собой небольшую личную тетрадь с записями и рисунками по физиогномике и хиромантии, латинскими молитвами и списком из более 90 (!) различных танцев. Из общего их количества 26 имеют словесные описания движений и шагов с использованием английской, французской и итальянской терминологии, 13 — танцевальные мелодии, 8 — хореографию, и нотный текст [7; 8; 9].

В «Манускрипте Гресли» упоминаются танцы как с определенными жанровыми обозначениями (*horn pery*), так и не имеющие подобных конкретных указаний. В крайнем случае жанрово не атрибутированные танцы снабжены подзаголовками (*Esperans, New Yer, Roie, Northumberland*, и др.), отсылающими к текстам популярных в музыкальном быту песен, с которыми распевали танцевальные мелодии, маркирующими характер или социальную принадлежность танца, фиксирующими имена влиятельных в Англии фамилий, дворянские титулы или локально-региональные разновидности танцев [8].

Появление подобной рукописи в столь удаленном от главных культурных центров Британии местечке вызывает искренний интерес и восхищение у всех, кто интересуется искусством старинного танца.

⁴ А именно: *Nancy dances* («Бас-дансы из Нанси», ок. 1445) — «запись на форзаце книги (иного содержания) хореографических схем семи танцев» [2, с. 101], *Sensuit lart et instruction de bien dencer* («Наставление в искусстве совершенного танца», ок. 1495) — анонимное руководство, изданное в Париже Мишелом Тулузским, *Le Manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (так

Описания шагов собственно паваны содержатся в восьми рукописных источниках, появившихся в промежутке с 1570 по 1675 г⁵. В современных исследовательских кругах они также известны под общим наименованием *Dances from the Inns of Court* («Танцы из манускриптов Судебных иннов») [10]. Эти манускрипты, аналогичные записным книжкам или личным дневникам, принадлежали тем, кто каким-то образом был связан с Судебными иннами — британским адвокатским сообществом, к достоинствам которого, помимо основного вида деятельности, относили обязательные роскошные танцевальные вечера⁶.

Представленные в манускриптах Судебных иннов движения паваны (простой шаг влево — простой шаг вправо — двойной шаг вперед с левой ноги — простой шаг вправо — простой шаг влево — двойной шаг назад с правой ноги) совпадают в целом с описаниями этого танца у Арбо. К существенным деталям стоит отнести строгое указание на четырехкратное повторение обозначенной последовательности шагов, что нашло отражение в появлении дополнительной характеристики танца как *Quadran* («Квадратная павана») [11].

Широкий резонанс в Англии вызвало появление печатного трактата Томаса Морли (Morley, 1557/1558–1602) *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* («Простое и доступное введение в практическую музыку», Лондон, 1597). В своем хореографическом трактате, в разделе, посвященном легким жанрам в музыкальном искусстве, английский музыкальный теоретик характеризует павану как вид серьезной и благородной музыки, подходящей для степенного танца, состоящего обычно из трех построений, каждое из которых играет или поется дважды и содержит восемь, двенадцать или шестнадцать семибрависов, но не менее восьми. В этом жанре Морли, очевидно, придерживаясь правила «квадратности», рекомендует распределять музыку по четыре семибрависа, и неважно, сколько таких «четверок» вместит каждое построение танца [12, p. 181].

В сферу внимания Морли попадают и другие, также популярные абсолютно во всех европейских культурах XVI в. танцы: гальярда, сальтарелло, аллеманда, бранль, вольта и куранта. Им противопоставлена другая группа танцев — *English country dance* (английские общественные танцы). К ней Морли причисляет хорн-

называемый «Брюссельский манускрипт», или «Манускрипт Маргариты Австрийской», кон. XV — нач. XVI в.) — копия утраченного оригинала с хореографическими описаниями и мелодиями бас-дансов, *Stribaldi scripsit anno 1517, die 26 decembris* («Записано Стрибальди 26 декабря 1517 г.», или так называемый «Пергамент Стрибальди»), стихотворная поэма Антониуса Арены *Ad suos compaignones studiantes* («Обращение к своим компаньонам по учебе», Лион, 1529), книга Жака Модерны *Sensuyvent plusieurs Basses danses...* («Несколько бас-дансов...», Лион, ок. 1530-х годов) и др. [7].

⁵ Четыре рукописи названы именами их поздних обладателей, английских антикваров XVII — первой трети XIX в. — Роберта и Эдварда Харли, Томаса Роулинсона и Френсиса Доуса. *Rawlinson Poet. 108* и *D. 864* (манускрипты Роулинсона) и *MS Douce 280* (манускрипт Доуса) ныне хранятся в Бодлианской библиотеке в Оксфорде, *MS Harleian 367* (манускрипт Харли) — в Британской библиотеке в Лондоне. Другие четыре рукописи — *RMS 1119* и *RMS 1119 Fol. 2, Inner Temple, vol. 27* и *SRO DD/WO 55/7* — находятся соответственно в Королевском колледже музыки, в библиотеке Иннер Темпл в Лондоне и в Национальном архиве Сомерсета.

⁶ Особой популярностью в Судебных иннах в течение более 100 лет (от Елизаветы I Тюдор до Карла II Стюарта) пользовалась группа из восьми танцев, именуемая *Old Measures* («Старинные межеры»). В нее входили: *Pavan / Quadran Pavan, Turkelone* (туркелон), *The Earl of Essex Measure* (межер графа Эссекса), *Tinternell* (тинтернель), *The Old Alman* (старинная аллеманда), *The Queens Alman* (королевская аллеманда), *Madam Sosilia Alman* (аллеманда госпожи Сесилии) и *The Black Alman* (черная аллеманда).

пайпы, жиги и нескладное количество прочих танцев, которые, по признанию самого автора, он не может номинировать. Но и они, зачастую основанные на мелодиях популярных песен, в том числе фольклорного происхождения, имели широкое распространение среди представителей аристократического сословия.

Значительный след в сохранении традиционных жанров британской музыки — танцев и песен — оставил в начале XVII в. бакалавр музыки Томас Равенскрофт (Ravenscroft, 1588–1635). Собранные, отредактированные и изданные им в Лондоне нотные коллекции с квазиантичными названиями *Pammelia* («Паммелия», 1609), *Deuteromelia* («Дютеромелия», 1609) и *Melismata* («Мелизмата», 1611) включают многочисленные рондо, кэтчи, баллады, музыкальные крики города и уличных торговцев.

В этом же ключе задумано практическое руководство крупнейшего лондонского печатника, книготорговца, публициста и композитора Джона Плейфорда (Playford) *The English Dancing Master* («Английский учитель танцев», Лондон, 1651). В нем содержится широкий спектр танцевальных мелодий, названных по инициалам некогда распеваемых с ними текстов. При этом каждая мелодия сопровождается подходящими для нее достаточно подробными хореографическими описаниями. Выступая в полемике с пуританами в защиту танца как искусства, достойного похвалы, Плейфорд в обращении к «остроумному читателю» доказывает и великую пользу танца, ведь он «подходит для отличного отдыха после серьезного обучения и помогает тело сделать активным и сильным, а осанку — грациозной, столь необходимые и приличествующие джентльмену...» [13, с. 15]. Стремительно возрастающая популярность труда Плейфорда и потребность в его постоянном обновлении в соответствии с изменяющимися вкусами и танцевальными модами привели к тому, что серия практических руководств с новым уточненным названием *The Dancing Master* разрослась к 1728 г., уже после смерти ее инициатора, до 18 (!) изданий.

Спустя несколько лет после первой публикации руководства по танцу Плейфорд издает другой теоретический труд — *An Introduction to the Skill of Music* («Введение в искусство музыки», Лондон, 1655), состоящий из двух книг. Автором первой книги является сам Плейфорд, а вот вторая книга, созданная на основе материалов Томаса Кемпиона (Campion, 1567–1620), была выпущена со значительными добавлениями Кристофера Симпсона (Simpson, 1602–1669). Примечательно, что в ней авторы называют паваны вместе с гальярдами, аллемандами, курантами, вольтами, мотетами, *Ayres*⁷, мадригалами и жигами в ряду композиций, предназначенных «для скромного увеселения и отдыха» [14, р. 48].

⁷ Термин *Ayre* (*Air*, *Aria*) используется для обозначения достаточно широкого круга явлений — воздуха, как одного из первоэлементов природы, или изменяющейся интонации в голосе человека, а в музыкальном контексте — для описания мотива, мелодии или жанров вокальной и инструментальной музыки. В английской музыкальной практике XVI–XVII вв. термин *Ayre* употребляли в двух основных значениях: во-первых, в качестве синонимичного термину *Song*, в том числе для определения яркого феномена английской музыки рубежа XVI–XVII вв. — лютневой песни (*lute-song*, *lute-ayre*, *lute-air*); во-вторых, для обозначения инструментальных полифонических композиций (автономных или в составе цикла), в которых нивелирована или, наоборот, подчеркнута жанрово-танцевальная основа. К отличительным особенностям инструментальных *Ayres* можно отнести преобладающее гомофонно-гармоническое изложение с тенденцией к выделению верхнего мелодического голоса.

Несмотря на внушительный объем популярных в английском быту танцев, отвечающих прикладной функции, наиболее существенную роль в развитии инструментального репертуара и кристаллизации жанровой системы музыки английских композиторов XVI–XVII вв. сыграли те, что были достаточно строго детерминированы. Но и среди этих танцев совершенно особенным значением англичане наделили ставшую весьма органичной для них павану.

Мастера английской паваны

Круг музыкантов одного из самых блистательных периодов в истории английской культуры, охватившего правление Тюдоров и Стюартов, чрезвычайно широк. Биографические сведения о музыкантах прошлых столетий и их жанровых предпочтениях содержатся в современных, преимущественно англоязычных, учебно-энциклопедических и монографических изданиях, а также сохранившихся и доступных для изучения рукописных и старопечатных книгах. В их числе труды английских антикваров XVII в. — *The History of the Worthies of England* («История выдающихся деятелей Англии», Лондон, 1662) Томаса Фуллера (Fuller), *Brief lives* («Краткие биографии», манускрипт, Бодлианская библиотека) Джона Обри (Aubrey), *Athenae Oxonienses...* («Оксфордские Афины...», Лондон, 1691–1692) Энтони Вуда (Wood). В XVIII в. появляются масштабные труды по всеобщей истории музыки двух конкурирующих друг с другом просвещенных любителей музыки — Чарльза Бёрни (Burney) и Джона Хокинса (Hawkins), правда, по-разному оценивающих деятельность музыкантов (в том числе английских) ушедших столетий. На рубеже XIX–XX вв. глубокий интерес к английской музыке и английским музыкантам второй половины XVI–XVII вв. проявил Фредерик Бридж (Bridge), английский органист, композитор и музыковед, удостоенный степени доктора музыки, лектор в Королевском колледже музыки, Лондонском университете и Грешем-колледже. Среди его многочисленных работ выделяется книга *Twelve good Musicians: From John Bull to Henry Purcell* («Двенадцать превосходных музыкантов: от Джона Булла до Генри Пёрселла», Лондон, 1920). Непреходящее значение имеет появившийся в середине XX в. и впоследствии неоднократно переизданный научный труд авторитетного немецкого музыковеда Эрнста Хермана Майера (Meyer) *English Chamber Music: The History of a Great Art from the Middle Ages to Purcell* («Английская камерная музыка: история великого искусства от Средневековья к Пёрселлу», Лондон, 1946).

Английские мастера от Уильяма Бёрда (Byrd, 1540–1623) и Альфонсо Феррабоско (старшего) (Ferrabosco the Elder, 1543–1588) до Джона Дженкинса (Jenkins, 1592–1678) и Генри Пёрселла (Purcell, 1659–1695)⁸, раскрывшие свой талант в различных областях музыкального творчества и жанровых сферах, проявили особую изобретательность и в разработке инструментальных танцев (прежде всего паваны).

⁸ В XVII в. к паване значительно реже, сравнительно с английскими, обращались композиторы в других европейских странах. Единичные образцы паваны встречаются в наследии итальянского мадригалиста и инструменталиста Иннокенто Альберти (Alberti, 1535–1615), а также представителей известной в Италии и за ее пределами музыкальной семьи Бассано (Bassano), французских клавесинистов Жака Шамбоньера (Chambonnières, 1601–1672) и Луи Куперена (Couperin, 1626–1661), гамбиста Марена Маре (Marais, 1656–1728). В Германии интерес к паване проявили: Пауль Пойерль (Peuerl, 1570–1625), Михаэль Преториус (1571–1621), Эразмус Видман (Widmann, 1572–1634), Иоганн Герман Шейн (Schein, 1586–1630), Иоганн Розенмюллер (Rosenmüller, 1619–1684).

ны, гальярды, аллеманды, куранты и сарабанды) как искусных полифонических форм [15]. Но именно павана, сначала как один из главных и обязательных танцев, исполняемых при королевском дворе, в домах английских аристократов и на балах в Судебных иннах, позднее — еще и как важная часть репертуара инструментальной музыки со своими художественными задачами, стала, наряду с фантазией и композициями в жанре *In nomine*, ярким репрезентантом английской позднеренессансной и раннебарочной инструментальной культуры.

Теоретически обобщая композиторский опыт своих соотечественников, Симпсон в *A Compendium of Practical Musick...* («Компендиум практической музыки...», Лондон, 1667), в разделе, посвященном «музыке для инструментов», называет павану, как ранее Морли, сразу после превосходящей ее по популярности фантазии, претендующих, соответственно, на главенствующие места в жанровой иерархии английской инструментальной музыки XVI–XVII вв. Но в отличие от Морли, а также Преториуса, утверждавшего, что в Англии павану всегда только танцуют [6, p. 41], Симпсон акцентирует внимание на том, что павана, прежде представлявшая вид серьезного и величественного танца, теперь возвысилась до уровня композиций, предназначенных лишь для того, чтобы усладить слух [5, p. 142–3].

Спустя почти десять лет после выхода компендиума Симпсона о паване как об очень серьезной, степенной и весьма искусной композиции напишет Томас Мейс (Mace, 1612–1706) в трактате *Musick's Monument; or, a Remembrancer of the best Practical Musick...* («Музыкальный монумент; или Воспоминания о лучшей практической музыке...», Лондон, 1676) [16]. В противовес Морли и Симпсону Мейс не пишет о преобладании трехчастного деления паваны, а характеризует танцевальную композицию как состоящую из двух, трех или четырех построений и, кроме того, отмечает, что павана «редко используется в наши светлые дни» [1; 16, p. 129]. В этих словах будто проскальзывает ностальгическая нотка об угасании интереса к некогда любимым англичанами жанрам, равно как и в названии самого трактата Мейса — об утрате былого величия английской музыки в целом.

Утверждению паваны в репертуаре английской инструментальной музыки XVI–XVII вв. во многом способствовала деятельность придворных музыкантов Елизаветы I — исконного англичанина Бёрда и его современника, итальянца Феррабоско (старшего). Оба пользовались репутацией негласных законодателей музыкальных вкусов и мод в Британии.

Верность церемониальной и благородной по духу паване сохраняли музыканты младших поколений. Многие из них также были связаны долгом службы с королевским двором или приближенными к нему домами высокопоставленных в Англии лиц. По стопам своего отца последовал Альфонсо Феррабоско (младший) (Ferrabosco the Younger, 1575–1628). Родившийся в Гринвиче будущий музыкант никогда, в отличие от своего предка, возвратившегося на родину, не пересекал рубежей Британии: сначала находился под пристальным надзором Елизаветы I, а после ее смерти служил новой правящей династии Стюартов — состоял членом Тайного совета и руководил музыкальными занятиями принца Генри, старшего сына Якова I и его супруги Анны Датской. Кроме того, Феррабоско (младший) пользовался покровительством английских аристократов — Филипа Герберта (Herbert), первого графа Монтгомери и четвертого графа Пембрука, и Эдуарда Сеймура (Seymour), графа Хертфорда, — слывших страстными почитателями искусств.

Музыкальная карьера Орlando Гиббонса (Gibbons, 1583–1628), другого высоко ценимого современниками мастера, началась в Королевском колледже в Кембридже и имела продолжение в Королевской капелле и Вестминстерском аббатстве в Лондоне при Стюартах. С Королевской капеллой и параллельно Вустерским собором была сопряжена деятельность Томаса Томкинса (Tomkins, 1572–1656). На королевской службе также состояли: Дэниел Феррент (Farrant, 1575–1651), музыкант Якова I, и Томас Лупо (Lupo, 1571–1627), большая часть сочинений которого появилась уже в годы правления Карла I.

Покровительством королевских особ — Елизаветы I и Якова I — пользовался Джон Булл (Bull, ок. 1563–1628). С творческой биографии именно этого композитора и прославленного исполнителя на вёрджинеле не случайно начинается свой труд Бридж [17]. Несмотря на хронологическую дистанционность, Булла, представителя плеяды «музыкантов-елизаветинцев», и Бриджа, типичного представителя Викторианской эпохи, сближает общее место службы — лондонский Грешем-колледж. Основанный по инициативе Томаса Грешема (Gresham) в 1597 г. колледж стал своеобразным ответом на отсутствие в столице Британии университета, предмета гордости Оксфорда и Кембриджа. Именно Булл получил по личной рекомендации Елизаветы I назначение на должность профессора музыки в Грешем-колледже. Однако королева возлагала на Булла надежды не только как на прекрасного музыканта, но и как на политического шпиона, отправив его в 1601 г. за границу. После смерти Елизаветы I Булл продолжил службу при дворе Якова I. Но известному своим взрывным характером и опрометчивыми поступками музыканту пришлось покинуть Англию в 1613 г. и обосноваться в Антверпене, где он и провел остаток жизни. Судьбу попавшего в немилость Булла ранее разделил Бёрд. Приверженец католицизма, он был вынужден перебраться в 1593 г. из Лондона в Стондон-Масси (графство Эссекс) ввиду разгоревшегося с новой силой в британской столице конфликта между англиканами и католиками и последовавшими за ним запретом на посещение католической службы и требованием обязательного участия подданных английской короны в богослужении англиканской церкви. В период службы в Грешем-колледже Булл, в соответствии с намерениями его основателя, должен был не только читать лекции о музыке, но и «оживлять» их своей игрой на клавире. Аналогичным образом поступал и Бридж — иллюстрировал собственные лекции специально подобранным к ним музыкальным материалом. Такие лекции-концерты положили начало сотрудничеству Бриджа с Арнольдом Долмечем (Dolmetsch), заново открывшим на рубеже XIX–XX вв. современным слушателям мир старинной музыки в ее подлинном звучании.

Достаточно известной в музыкальных кругах Британии была фигура Ричарда Аллисона (Allison, ок. 1560/1570–1610), пользовавшегося покровительством Эмброуза Дадли (Dudley), графа Уорика, и сэра Джона Скадамора (Scudamore). Под патронажем Френсиса Уолсингема (Walsingham), выдающегося государственного деятеля, и его зятя Роберта Деверё (Devereux), графа Эссекса, находился Дэниел Бэчелор (Bachelor, ок. 1572–1619). После казни графа и скорого воцарения в Англии Стюартов музыкант был представлен ко двору Якова I и Анны Датской.

Значительны достижения в области инструментальной музыки Дженкинса, удостоенного королевской службы в период Реставрации Стюартов при Карле II. До этого времени музыкант пребывал в загородных владениях влиятельных семейств, а среди его покровителей были: Энн Рассел (Russell), графиня Уорик (су-

пруга Эмброуза Дадли), сэр Филип Вудхауз (Woodhouse) и представители других, также придерживающихся роалистских взглядов династий.

Интерес к светской инструментальной музыке проявляли и соборные музыканты. В их числе Морли, бакалавр музыки, один из наиболее известных музыкальных деятелей елизаветинской эпохи, певец, композитор и органист Лондонского кафедрального собора Св. Павла, обладатель патента на издание музыкальных произведений в Англии. Паваны самого Морли, как и сочинения в этом жанре других английских композиторов, содержатся в нотных антологиях, которые печатались по его инициативе.

Крайне мало известно о жизни Уильяма Уайта (White, 1571–1634), певчего из Дарема, в настоящее время известного главным образом своими ансамблево-инструментальными сочинениями. В должности певчего в капелле университетского колледжа Крайст-чёрч в Оксфорде состоял Ричард Рид (Reade, 1555–1616), удостоенный степени бакалавра музыки. Некоторое время в соборе Св. Павла служил Питер Филипс (Philips, ок. 1560/1561–1628), покинувший в 1580-е годы протестантскую Англию в силу своей приверженности к католицизму. Сначала Филипс попал во Францию, в английский католический колледж в Дуэ, затем в Италию, в Рим, где обрел покровительство кардинала Алессандро Фарнезе (Farnese). Позднее Филипс поступил на службу к лорду Томасу Пэджету (Paget), английскому католическому священнику, с которым много странствовал, а после — обосновался в Брюсселе в качестве органиста придворной капеллы эрцгерцога Альбрехта VII Австрийского. Несмотря на то что большую часть своей жизни Филипс провел за пределами родной Англии, а в его музыке сильно континентальное влияние, на титульных страницах музыкальных собраний Филипса стоят ремарки *Inglese* или *Anglo*. Более того, композиции Филипса были включены в известные английские антологии — печатную *The First Booke of Consort Lessons...* («Первая книга консортных уроков...», 1599, 1611) Морли и рукописную коллекцию клавирной музыки (сост. ок. 1625), впоследствии названную *Fitzwilliam Virginal Book* («Фицуильямова верджинельная книга»), именем ее последнего обладателя лорда Ричарда Фицуильяма (Fitzwilliam, 1745–1816), прославленного коллекционера древних артефактов и современных ему произведений искусства.

На континенте, в разных городах Италии (Флоренции, Венеции, Риме), а позднее в Южных Нидерландах (Брюсселе), жил с 1612 г. Ричард Деринг (Dering, ок. 1580–1630). Во время итальянского путешествия музыкант принял католическую веру, в Брюсселе же занял место органиста в бенедиктинском монастыре Успения Пресвятой Богородицы. По возвращении в Лондон после воцарения Карла I Стюарта Деринг был назначен на должность органиста Генриетты Марии, супруги английского монарха, исповедовавшей католицизм. После смерти Деринга этот пост занял также склонный к католицизму Ричард Мико (Mico, ок. 1590–1661). Кроме того, Деринг имел назначение в группе частных музыкантов *For y Lutes and voices* («Лютни и голоса»), игравшей в личных покоях Карла I. В ней также состояли: Уильям Лоуз (Lawes, 1602–1645), один из последних выдающихся инструментальных композиторов периода ранних Стюартов в Англии, погибший в годы Гражданской войны, и Томас Форд (Ford, ум. 1648).

Влиятельной фигурой среди музыкантов своего поколения признан Мэтью Локк (Lock, ок. 1621/1630–1677), ученик Эдварда Гиббонса (Gibbons, 1568–1650),

брата «великого Орlando» [17, р.84], сумевший славировать между конфликтующими сторонами в непростой для политической и культурной жизни Англии период, отмеченный событиями Гражданской войны и Революции с временным торжеством Республиканского правления (1640–1650-е годы) и последующей Реставрацией (1660). Внушительен объем сохранившегося композиторского наследия Локка, удостоившего особым вниманием жанр паваны как части, открывающей развернутые инструментальные циклы.

Инструментальные танцы составляют важную часть творчества Уильяма Брейда (Brade, 1560–1630). Творческая жизнь музыканта, прославившегося своей игрой на струнных инструментах, всецело оказалась связанной с городами Германии и Дании, а в числе его покровителей были: граф Эрнст III фон Гольштейн-Шаумбург (Ernst III von Holstein-Schaumburg), курфюрст Иоганн III Сигизмунд фон Бранденбург (Johann Sigismund von Brandenburg), герцог Фридрих III фон Шлезвиг-Гольштейн (Friedrich III von Schleswig-Holstein) и Кристиан IV, король Дании и Норвегии. Несколько лет при дворе Кристиана IV провел Джон Доуленд (Dowland, 1562/1563–1626), блестящий лютнист и один из лучших музыкантов своего времени. Ранее ему также покровительствовали: английский посол во Франции Генри Кобэм (Cobham), герцог Генрих Юлиус фон Брауншвайг-Люнебург (Heinrich Julius von Brunswick-Lüneburg) в Вольфенбюттеле, ландграф Мориц фон Хессен (Moritz von Hessen) в Касселе. После долгих странствований по городам и крупнейшим культурным центрам Европы Доуленд вернулся в Англию, заручившись поддержкой барона Ховарда де Уолдена (Walden) и, наконец, королевской семьи — Якова I и Анны Датской, сестры Кристиана IV. Однако известно, что должности придворного музыканта в английской столице Доуленд добивался еще с 1594 г., но получал решительные отказы, вероятной причиной которых, по признаниям самого мастера, был его переход в католичество.

Несколько паван значатся в наследии Тобиаса Хьюма (Hume, 1579–1645), наемного солдата шведской и российской армий, закончившего свою жизнь в Чартерхаусе — лондонском приюте для пожилых людей. Хьюм не был профессиональным музыкантом, но это не помешало ему опубликовать в Лондоне два собрания собственных сочинений — *The First Part of Ayres...*⁹ («Первая часть Аурес...», 1605) и *Captaine Humes Poeticall Musicke* («Поэтическая музыка капитана Хьюма», 1607). Благодаря первому собранию имя Хьюма вошло в историю не только как композитора, пропагандиста лиры-виолы (*lyra-viol*)¹⁰ — достойного, по мнению музыканта,

⁹ Полное название — *The First Part of Ayres, French, Polish, and others together, some in Tabliture, and some in Pricke-Songs, with Pavines, Galliards, and Almains for the Viole de Gambo alone, and other Musicall Conceites for two Base Viols, expressing five parts, with pleasant reportes one from the other, and for two Leero Viols, and also for the Leero Viole with two Treble Viols, or two with one Treble. Lastly for the Leero Viole to play alone, and some Songes to bee sung to the Viole, with the Lute, or better with the Viole alone. Also an Invention for two to play upon one Viole* («Первая часть Аурес, французских, польских и других вместе, каких-то в табулатурной, каких-то в нотной записи, с паванами, гальярдами и аллемандами для одной виолы da gamba и другими музыкальными выдумками для двух басовых виол, представленными пятью частями, с любезными сообщениями от одной к другой, для двух лир-виол, а также для лиры-виолы с двумя дискантовыми виолами или для двух с одной дискантовой. Наконец, чтобы лира-виола играла одна, и некоторые песни были спеты под виолу с лютней, или лучше с одной виолой. Также одна инвенция для двух игроков на одной виоле»).

¹⁰ Лира-виола — популярный в Англии XVII в. струнно-смычковый инструмент типа басовой виолы, но меньшего размера, обладающий выразительным потенциалом двух различных инстру-

соперника лютни, — но также эксцентрика, использовавшего совершенно новые способы игры на струнном смычковом инструменте¹¹.

Историю позднеренессансной и раннебарочной паваны в Англии замыкает Пёрселл, занимавший важные музыкальные посты в Вестминстерском аббатстве, при дворе Карла II, его преемника Якова II, а позднее и Вильгельма III Оранского. Отдав в первой половине своей творческой карьеры дань национальной традиции в разработке инструментальных жанров и форм, Пёрселл впоследствии переключил внимание на «новомодную» итальянскую трио-сонату. Изменение художественных вкусов и усиление континентальных влияний, равно как утрата королевским двором статуса главного культурного центра после Славной революции 1688 г. и интенсификация новых форм организации музыкальной и музыкально-театральной жизни, привели к угасанию интереса к жанрам уходящей эпохи, в том числе и паване, своеобразной эмблеме английской музыки второй половины XVI — XVII в.

Установленный круг музыкантов, проявивших интерес к жанру инструментальной паваны, отнюдь не исчерпывается названными именами, но оказывается весьма репрезентативным. Многие из перечисленных авторов являются безусловными лидерами в развитии композиторского творчества в Англии и формировании жанровой системы английской инструментальной музыки XVI–XVII вв. Обращение к фигурам и фактам творческих биографий создателей английской паваны, знакомство с содержанием английских трактатов и музыкально-практических руководств XVI–XVII вв. позволяют очертить хронологические границы распространения жанра, уточнить и расширить представления о его роли в светском времяпровождении англичан.

Штрихи к портрету английской паваны XVI–XVII вв.

Многочисленные образцы английских паван сохранились в рукописных источниках и старопечатных изданиях. Наряду с паванами, имеющими прикладное (танцевальное) предназначение, преимущественно анонимными, с конца XVI в. стали появляться авторские паваны с ярко выраженными индивидуальными характеристиками, а значит, наделяемые новым художественным и функциональным значением. Композиции нового типа, связанные со сферой чистого инструментального музицирования, действительно сохраняли «родовые черты жанрового оригинала и, вероятно, могли бы использоваться также по танцевальному назначению» [2, с. 53]. Но отныне внимание авторов и исполнителей стало сосредотачиваться на ранее не характерных для танца композиционных приемах, технологическом усложнении танцевальных композиций контрапунктическими изысками, их сложной фактурной организации с разнообразной ансамблировкой голосов, принципах повтора, контрастности или вариантно-вариационного обновления музыкального

ментов (лютни и виолы) и широко используемый в практике сольного или ансамблевого, инструментального или вокально-инструментального музицирования. Специально созданные для лиры-виолы музыкальные произведения записывали в основном в виде табулатур.

¹¹ Предназначенная для двух исполнителей пьеса Хьюма *The Princes Almaine* («Аллеманда принца») должна быть сыграна так, чтобы один из музыкантов сидел на коленях у другого и вместе, каждый со своим смычком, они могли играть на одном инструменте.

материала, согласованности каденций, воспроизведении средствами инструментальной музыки особо выразительных мелодических и гармонических оборотов и яркой аффективности, способствующих удержанию внимания слушателей «без какой-либо пищи для зрения» [2, с. 53].

Английские музыканты трактовали паваны как автономные пьесы, создавали на их основе сюитно-вариационные циклы (Бёрд, Булл, Доуленд, Лоуз), объединяли павану с гальярдой, формируя устойчивую и повсеместно распространенную парную группу, а также с другими танцевальными и нетанцевальными композициями, образуя развернутые инструментальные циклы по типу «павана — *Air* — *Air* — гальярда — куранта — сарабанда — сарабанда» (сюита № 2 Лоуза из *The Royal Consort* («Королевский консорт») или «павана — *Ayre* — куранта — сарабанда» (из собрания Локка *Little Consorts of three parts* («Маленькие консорты на три партии», Лондон, 1656))¹².

Вместе с танцевальными пьесами, ограниченными простыми жанровыми обозначениями, сохранилось немало паван (в том числе с гальярдами) с названиями. Некоторые из них, как, например, метафоричное *Dovehouse pavan* Феррабоско (младшего), остаются сегодня загадкой. Другие, наоборот, становятся, подобно артефактам, «ключом к разгадке зашифрованного смысла» [18, с. 522] танца — отражают особенности его композиционно-технологического или образно-эмоционального решения [1; 3, с. 89], позволяют установить связь танцевальных композиций с фактами биографий их создателей и конкретизировать представления об ареале распространения жанра в целом. Однако далеко не во всех случаях представляется возможность с уверенностью говорить о том, является ли то или иное название, сопутствующее танцу, подлинно авторским или принадлежит кому-то из современников.

В инструментальном наследии английских композиторов (Бёрд, Булл, Джонсон, Аллисон и др.) встречается наименование *Quadro pavan* (*Quadryan*, *Quadrian* и др.). Удивительными сходствами между собой обладают *The Quadran Pave[a]n* (с гальярдами) Бёрда и Булла из *Fitzwilliam Virginal Book*, а также созданная Буллом вариация (дубль) его сочинения — *Variation of the Quadran pavan*. Все пьесы двухчастны. Каждая из двух варьируемых частей (AA1BB1A2A3B2B3) имеет в основе собственный неизменный гармонический остов. При этом гармоническая последовательность первой части I–IV–I–V–I–IV–I–V–I воспроизводит характерную для особой разновидности итальянского пассамеццо — *Passamezzo moderno* — формулу [2, с. 133; 19, р. 78]. Закрепившееся за танцем название *Quadran* музыковеды связывают с ладовым своеобразием композиций и обозначением звука си как *B quadratum* [2, с. 134; 19, р. 79]. Этот звук применительно к циклу Бёрда британский музыковед и инструменталист Давитт Морони (Moroney) трактует в качестве третьей, мажорной ступени тонического трезвучия в *G major* и своеобразного маркера *Passamezzo moderno*. Функционально аналогичный звук си \flat (*B flat* / *B molle*) в *G minor* созда-

¹² Павана в качестве начальной части инструментальных циклов в вариантах «падуана — интрада — *Dantz* — гальярда», «падуана — гальярда — куранта — аллеманда — трипла» или «падуана — аллеманда — куранта — балло — сарабанда» встречается соответственно в сборниках Пойерля *Newe Padouan, Intrada, Dantz und Galliarda* («Новые Паваны, Интрады, Танцы и Гальярды», Нюрнберг, 1611), Шейна *Bachetto musicale* («Музыкальная пирушка», Лейпциг, 1617) и Розенмюллера *Studenten-Music* («Студенческая музыка», Лейпциг, 1654).

ет, соответственно, минорный колорит, более характерный для *Passamezzo antico* со своей гармонической схемой I–VII–I–V–III–VII–I–V–I. Такую последовательность выдерживают композиции Бёрда и Филиппа с двойным жанровым наименованием *Passamezzo Pavana*¹³. В минорные тона также окрашена написанная на неизменный гармонический остов I–V–I–(IV)–VII–III–IV–V–I *The Spanish Paven* («Испанская павана») Булла¹⁴, что, в свою очередь, сближает ее с паванильей.

О снискавшей широкую известность в аристократических и демократических кругах Британии *quadrant pavan* упоминает в «пародийном» контексте на страницах своего трактата Морли: часто распеваемую в цирюльнях (по-видимому, как самими цирюльниками, так и посетителями в ожидании своей очереди) *quadrant pavan*, в основе которой лежит достаточно простой и легко запоминающийся бас, насмешливо называют *Gregory Walker* («Грегори Уокер») — именем, имевшем наибольшее распространение, нежели какое-либо другое, среди барберов и фидлеров [12, p. 120]. Современный британский исследователь Кристофер Марш оценивает повсеместное распространение *quadrant pavan* как результат проникновения в придворную среду елизаветинской Англии подхваченных с улицы танцевальных мелодий [20, p. 386]¹⁵.

Немногочисленную, но все же ярко выделяющуюся группу образуют паваны, примечательной особенностью которых является наличие сквозного тематического элемента в виде нескольких звуков: *Four-Note Pavan* и *Seven-Note Pavan* (соответственно паваны на четыре и семь нот). В таких полифонических пьесах заданный мелодический оборот при изменении своих звуковысотных и метрических условий непрерывно проводится на протяжении всей композиции исключительно в верхнем голосе в контрапунктическом взаимодействии с другими относительно свободными и мелодически самостоятельными голосами. Подобные композиционно-технологические решения танцевального жанра восходят, очевидно, к творческим опытам Феррабоско (младшего). По крайней мере, известно, что именно его «павана на четыре ноты» послужила жанрово-композиционной моделью для аналогичного сочинения Феррента.

Особую пару образуют находящиеся в определенной оппозиции и перекликающиеся между собой по мажорному или минорному колориту *Sharp* (у Феррабоско (младшего), Аллисона) и *Flat* (у Джонсона и Рида) паваны (в том числе с гальярдами). Остается, правда, неизвестным, кто из музыкантов выступил инициатором возникшего и в этом случае творческого диалога, повлекшего за собой создание «ответных» сочинений.

¹³ Отсутствие стандартных гармонических схем и наличие собственного гармонического плана отличает каждое из трех пассамеццо из собрания Преториуса *Terpsichore* («Терпсихора», Вольфенбюттель, 1612).

¹⁴ Близки этой композиции две *La Pavane de Spaigne* (основной танец и его дубль в форме вариаций), также известные в составе *Terpsichore* Преториуса.

¹⁵ Имеющие аристократические и фольклорные истоки танцы — бранли, куранты, вольты, баллетто, пассамеццо, гальярды и др. — объединены в одном, возникшем в придворной среде крупном собрании танцевальной музыки Преториуса *Terpsichore*, посвященном герцогу Брауншвейг-Вольфенбюттеля Фридриху Ульриху (Ulrich, 1591–1634). Полифонические танцы этого собрания созданы на основе популярных мелодий, преимущественно французских, предложенных композитору придворным танцмейстером Антуаном Эмерудом (Emeraud) в качестве *cantus prius factus*. Отмеченные в нотах именем *Francieque Caroubel* танцы принадлежат, по свидетельствам самого Преториуса, его коллеге, франко-итальянскому скрипачу Франциску Карубелю.

Тщательная разработка полифонической фактуры¹⁶ отличает инструментальные танцы, рассчитанные главным образом на сольное (клавирное) или ансамблевое (для монохромного состава, но без точной фиксации набора инструментов) исполнение. На этом фоне выделяются пьесы Аллисона и его младших «подражателей» Рида и Бэчелора, предназначенные для смешанного состава (*mixed consort*), образованного относительно устойчивой комбинацией шести инструментов — дискантовой (*treble viol*) и басовой виол (*bass viol*), рекордера (*recorder/flute*), лютни (*lute*), цистры (*cittern*) и бандоры (*pandora*) — и привлекающие внимание красочными звуковыми эхо-эффектами, порождаемыми антифонными переключками групп инструментов. Уникальны по тембровому составу танцевальные композиции Лоуза для скрипки (*violin*), басовой виолы, теорбы (*theorbo*) и арфы (*harp*) из коллекции *Harp Consort* («Арфовый консорт»), позволяющие, подобно клавирным сочинениям или композициям для «смешанного консорта», продемонстрировать исполнителям владение техникой *division* («дивижн»)¹⁷ и удивить своих музыкальных собеседников виртуозной игрой, ловкостью и артистизмом. Инструментальный состав других паван Лоуза, а также Локка, Дженкинса и Пёрселла — несколько мелодических инструментов и *basso* — внешне приближен к фактурной модели итальянской трио-сонаты, проявляющей тенденцию к гомофонно-гармоническому письму.

Одной из наиболее многочисленных в английском репертуаре XVI–XVII вв. называется группа «именных танцев», увековечивающих в своих названиях имена тех, кому они были посвящены. Две переключившиеся между собой паваны Аллисона — *The Lady Frances Sidneys goodmorowe* и *The Lady Frances Sidneys goodnight* — обращены к дочери сэра Френсиса Уолсингема и супруге (вдове) величайшего английского поэта Филипа Сидни госпоже Френсис Сидни. Обе композиции вошли в нотный манускрипт *Walsingham Consort Books* («Консортная Книга Уолсингема», 1588).

Серия «именных» танцев, посвященных английским аристократам и видным политическим деятелям, содержится в *Parthenia...* («Парфения...», ок. 1612), первом печатном собрании английской клавирной музыки, приуроченном к обручению принцессы Елизаветы (дочери Якова I) и пфальцского курфюрста Фридриха V. В нем значатся: паваны и гальярды Бёрда, адресованные сэру Уильяму Питеру (*Petre*), сыну покровителя музыканта Джона Питера¹⁸, и Роберту Сесилу (*Cecil*), графу Солсбери, одному из фаворитов Елизаветы I и Якова I, паваны Гиббонса и Булла, посвященные соответственно графу Солсбери и некоему Томасу Уэйку (*Wake*)¹⁹.

¹⁶ В отличие от английских, позднеренессансные и раннебарочные танцы итальянских и немецких мастеров обнаруживают тенденцию к гармоническому изложению.

¹⁷ *Division* («разделение») — английская техника импровизированных вариаций, при которой более долгие длительности дробятся на более короткие в соответствии с определенными правилами диминуирования. Приемы вариационной техники *division* были кодифицированы К. Симпсоном в трактате *The Division-Violist: or an Introduction to the playing upon a ground* («Дивижн-виолист: или Введение в игру на граунд», Лондон, 1659).

¹⁸ Эта танцевальная пара также включена в манускрипт клавирной музыки Бёрда *My Lady Nevells Booke* («Книга миледи Невилл», 1591).

¹⁹ Названные женскими именами (Маргарита, Магдалена, Анна и пр.) инструментальные танцы (жанрово не атрибутированные) немецкого композитора и органиста Видмана, известные в составе *Suite des dames* («Сюита дам»), не имеют столь конкретных, как пьесы английских мастеров, адресатов, а значит, могут быть наделены как сакральным, так и секулярным смыслом. И, подобно другим композициям, связанным с именами собственными, они могут рассматриваться как часть

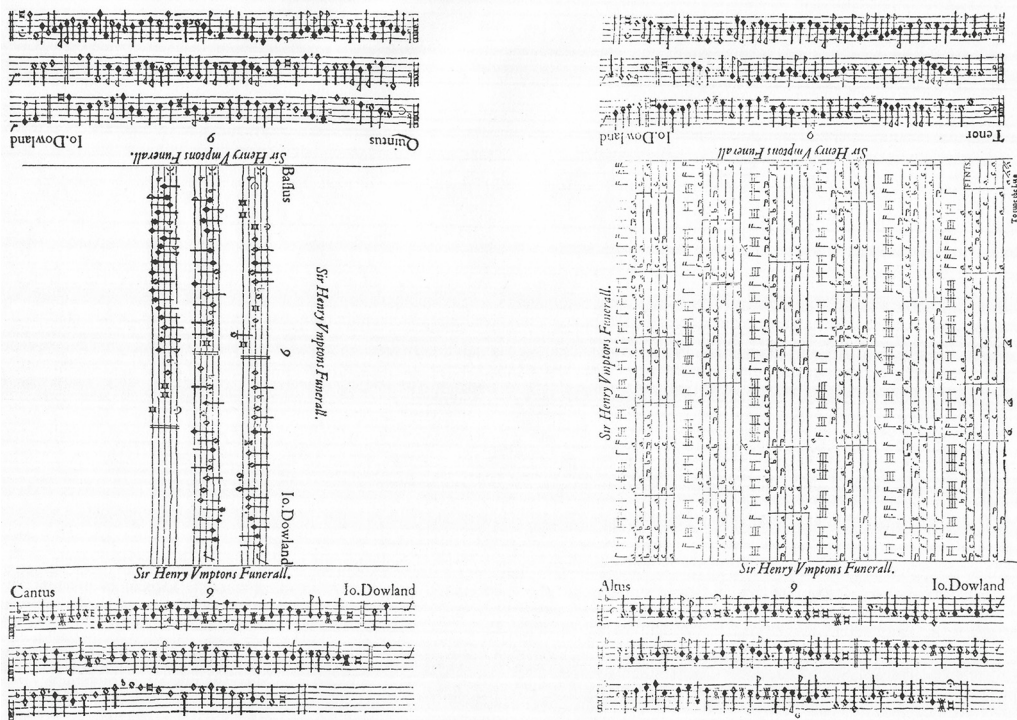


Рис. 1. Дж. Доуленд. Пavana на смерть сэра Генри Антона из собрания *Lachrimae or Seaven Teares Figured in Seaven Passionate Pavans, with diuers other Pauans, Galiards, and Almands...* (Лондон, 1604) [1]

Пара танцев Филиппа *Pavan* и *Galliard Pagget* из *Fitzwilliam Virginal Book* была, по одной версии, посвящена Чарльзу Пэджету (разделяющему с Филиппом католические взгляды), по другой — создана в память о его старшем брате и покровителе музыканта Т. Пэджете. Это сближает композиции Филиппа со смежной группой «именных танцев», условно обозначенной *In memoriam*.

Паваны как своего рода музыкальные эпитафии, созданные в память о выдающихся деятелях, можно встретить у ряда других английских композиторов. Доуленд, например, посвятил одно из своих сочинений сэру Генри Антону (Unton), верному подданному Елизаветы I, скончавшемуся в 1596 г. от болезни во время дипломатической миссии во Франции. Эту павану Доуленд включил в собственное собрание *Lachrimae or Seaven Teares Figured in Seaven Passionate Pavans, with diuers other Pauans, Galiards, and Almands...* («Lachrimae, или Семь слез, изображенных в семи страстных паванах с различными другими паванами, гальярдами и аллемандами...», Лондон, 1604), адресованное Анне Датской. Примечательно, что в этом собрании партии ансамблево-полифонических композиций записаны в *table format* (*table layout*) в соответствии с расположением играющих по нотам консортистов вокруг или по периметру стола (рис. 1).

музыкальной ономастики в контексте тенденций средневеково-ренессансного и раннебарочного искусства.

The image displays four staves of musical notation for the piece 'The Funerals' by Thomas Holborne. Each staff is headed with 'Of 5 voices' and the part name: CANTUS, QUINTUS, TENOR, and BASS. The text 'Ant. Holborne.' is written above each staff. The lyrics 'He funerals.' are written below the first staff of each part. The notation includes a large initial 'T' on the first staff of each part, indicating the start of the piece. The music is written in a historical style with various note values and rests.

Рис. 2. Э. Холборн. Пavana The Funerals из собрания Galliards, Almains and Other Short Aeirs... (Лондон, 1599) [II]

Композиционной моделью для этой пьесы послужила павана высоко ценимого Доулендом Энтони Холборна (Holborne, 1549–1602). Оба музыканта были связаны с аристократическим салоном Мэри Сидни (в замужестве Герберт), графини Пемброк, талантливой поэтессы и покровительницы искусств. В этой среде, в роковой для семьи Сидни 1586 г., когда друг за другом умирают родители Мэри — Генри Сидни и Мэри Дадли — и трагически погибает ее старший брат Филип Сидни, и возникла павана Холборна. Эта пьеса, записанная по голосам, с подзаголовком *The Funerals* («Траурная»), была включена в авторское собрание инструментальной музыки *Pavans, Galliards, Almains and Other Short Aeirs...* («Паваны, гальярды, аллеманды и другие короткие Aeirs...»), напечатанное в Лондоне в 1599 г. (рис. 2).

После того как павана *The Funerals* прозвучала на смерть графини Пемброк, за ней закрепилось другое название — *The Countess of Pembroke's Funerals*.

Последняя (пятая) в списке паван Пёрселла, датируемая 1678 г. — годом смерти Дженкинса, очень почитаемого в XVII в. композитора и инструменталиста, была, предположительно, написана на его кончину. Среди этих сочинений заметно выделяется *Chromatic (Queen Elizabeth's) Pavan* («Хроматическая павана») Булла, посвященная Елизавете I и, возможно, задуманная «как ода на ее смерть» [21, p. 7].

Возникшие в память о коллегах и современниках английские паваны, перекликающиеся с французскими *tombeaux* или широко распространенным в континентальной Европе *Lamento*, британский музыковед Майкл Тилмут [22] предлагает рассматривать как часть восходящей к XVI в. масштабной в Британии традиции *Farewell*. Такие «прощания» представляли собой поэтические или музыкальные отклики на случай расставания или смерти близкого человека либо значимой для культурно-политической жизни страны персоны или же были последними посланиями приговоренных к казни людей²⁰.

Названия другой группы танцевальных пьес фиксируют **эмоциональные состояния**. Сопровождающий павану Джона Джонсона (Johnson, 1545–1594), придворного лютниста Елизаветы I, подзаголовок *Delight* («Наслаждение») Морони предлагает интерпретировать в соответствии с главными задачами искусства красноречия, реализуемыми и в музыке, — *docere, movere, delectare* («учить, возбуждать, доставлять удовольствие») [19, p. 8].

Все же главенствующим для английских паван оказывается аффект скорби и его разнообразные оттенки. Одна из паван Булла имеет название *Melancholy* («Меланхолическая»), откликающееся восторжествовавшему в Англии на исходе елизаветинской эпохи настроению, сущность которого попытался раскрыть в своем *Magnum opus* Роберт Бёртон (Burton) *The Anatomy of Melancholy* («Анатомия меланхолии», Оксфорд, 1621).

В манускрипте одной танцевальной пары — паваны и гальярды Филипса, имеющей латинский подзаголовок *Dolorosa* («Скорбная», ок. 1593), стоит авторская ремарка *composta in prigione* («сочинена в тюрьме») [23], приоткрывающая завесу истории появления двух танцев в связи с событиями жизни музыканта: обвиненный вместе с другими католиками в заговоре против английской королевы Елизаветы I, Филипс был арестован и доставлен для допроса в Гаагу, но, как известно, вскоре был освобожден и более преследованиям не подвергался. Эта же павана (с гальярдой) с подзаголовком *Pavana Dolorosa. Treg[ian]* значит в содержании *Fitzwilliam Virginal Book*. К составлению этой книги (по некогда распространенной, но в настоящее время подвергаемой сомнению версии) был причастен Френсис Треджен (Tregian), имя которого зафиксировано в названии и других включенных в нее композиций. Представитель известной в Англии католической семьи был, подобно Филипсу, заключен в тюрьму. Однако случилось это уже в правление Якова I на основании скорее невыполнения Тредженом своих долговых обязательств, нежели имеющихся разногласий на религиозно-политической почве. Но именно факт заключения приверженцев католицизма связал, очевидно, знакомых друг с другом коллег по несчастью и нашел отражение в наделяемой, таким образом, особым смыслом инструментальной композиции.

²⁰ Кроме того, название *Farewell* часто носят заключительные пьесы какого-либо музыкально-го собрания.

Название *Dolorosa* имеет и павана Аллисона из *Walsingham Consort Books*. Музыкально-стилистическое сходство с ней обнаруживает появившаяся значительно позднее лютневая павана (созданная вместе с гальярдой) Доуленда *Lachrimae* («Слезная», 1596), знакомая современникам по многочисленным альтернативным вариантам исполнения. Возникшая в результате авторской подтекстовки инструментальной композиции теперь уже лютневая песня стала известной по словам *Flow my tears...* («Лейтесь, мои слезы...», 1600). На основе автономной пьесы Доуленд также создал сюитно-вариационный цикл из семи паван²¹ для консорта пяти виол (или скрипок) и лютни, также включенный в собрание *Lachrimae or Seaven Teares...*

Павана *Lachrimae*, не раз служившая моделью-первоисточником для самого Доуленда, стала прообразом множества аранжировок и композиций в технике пародии, выполненных другими музыкантами, включая фламандца Иоахима ван ден Хове (Van Den Hove, 1567–1620) и француза Жан-Батиста Безара (Besard, 1567–1625). В новых инструментальных версиях — для клавира и популярного в музыкальных кругах елизаветинской Англии *mixed consort* — пьеса Доуленда вошла в *Fitzwilliam Virginal Book* и *The First Booke of Consort Lessons* Морли.

Самым узнаваемым элементом снискавшей невероятную популярность в родной Англии и за ее пределами паваны Доуленда и связанной с ней многочисленными композициями других авторов стал поступенно нисходящий мелодический оборот в объеме кварты. Он прочно закрепил за собой в музыковедческой традиции название «мотив слез» и приобрел значение ярко характерной музыкально-стилистической идиомы английской музыки конца XVI — XVII в., ее эмоционального кода.

Интонационную общность со знакомым уже по целому ряду композиций мотивом слез обнаруживает и павана Лоуза из «Арфового консорта». На это впервые обратил внимание один из крупнейших специалистов в области изучения английской музыки XVI–XVII вв. Мюррей Лефковиц (Lefkowitz), осуществивший подготовку и издание XXI тома знаменитой нотной антологии *Musica Britannica*, посвященного ранее не опубликованным консортным произведениям Лоуза. Однако, по замечаниям самого Лефковица, моделью-первоисточником для композиции Лоуза послужила не павана Доуленда, а фантазия Джованни Копрарио (Coprario, ок. 1570–1626) для двух басовых виол и органа²². Аналогичной позиции придерживается музыковед Дэвид Пинто (Pinto). Но Питер Холмен (Holman), также занимающийся исследованием английской старинной музыки, заявляет, что музыкальным источником паваны Лоуза послужила, скорее, не фантазия, а утраченная павана того же Копрарио.

Изучение сохранившейся рукописи паваны Лоуза позволило зарубежным исследователям восстановить хронологию записей, оставленных композитором к собственному сочинению: сначала Лоуз внес свой автограф — *Wj*, но затем его

²¹ Каждая павана имеет собственный латинский подзаголовок (*Lachrimae antiquae*, *Lachrimae antiquae Neuae*, *Lachrimae Gementes*, *Lachrimae Tristes*, *Lachrimae Coactae*, *Lachrimae Amantis*, *Lachrimae Verae*), уточняющий характер/причину слез — давних и обновленных, слез-стонов и слез печали, притворных и правдивых, слез возлюбленных.

²² Современная транскрипция фантазии Копрарио включена в IX том *Jacobean consort music* («Яковинская консортная музыка», Лондон, 1955, р. 182) нотного собрания *Musica Britannica*, подготовленный Уильямом Коутсом (Coates) и Тёрстоном Дартсом (Dart).

стер и на месте образовавшегося палимпсеста написал: *Paven of Coprario*, свое же имя Лоуз добавил к партиям скрипки и басовой виолы [24, р.216–7]. Обращение Лоуза к музыке Копрарио, очень известного в английских аристократических кругах XVII в. музыканта, итальянизовавшего сообразно моде собственное имя, неслучайно. Будучи его учеником, Лоуз не мог не унаследовать жанрово-стилистические традиции своего учителя.

Наряду с паваной на тему Копрарио, в арфовой коллекции Лоуза значится еще пара сочинений в этом жанре: одно из них является, очевидно, результатом «свободного» вымысла и не имеет «предзаданной» модели; другое, что отмечено в нотах, создано на материале произведения Кормака Мак Дермотта (McDermott, ум. 1618), высоко чтимого при королевском дворе в Лондоне редкого исполнителя на ирландской арфе. Павану и аллеманду в составе сюиты № 2 для двух дивижн-виол (*division-viol*)²³ и органа Лоуз написал на тему Феррабоско (младшего).

Таким образом, в жанре паваны, воспринятом англичанами в той степени вариативности, которую эта жанровая модель допускала, наряду с созданием и ярко оригинальных композиций, нашла претворение широко распространенная в ренессансной культуре практика создания музыкальных композиций на основе чужих, ранее возникших сочинений в знак преклонения перед их авторами. Это, конечно, способствовало «продлению» памяти о старших коллегах и их некогда популярных произведениях и обеспечивало в подобном творческом диалоге столь важную для англичан преемственность музыкантов разных поколений, связанных единой культурно-исторической традицией.

Павана, занявшая в 1540–1670-е годы важное место в жанровой системе английской музыки, прошла путь активного развития: от танца прикладного назначения к танцевальной полифонической композиции для «чистого» музицирования, от анонимного сочинения к сочинению авторскому с присущими ему яркими индивидуальными характеристиками. Значительный вклад в развитие английской паваны внесли как итальянские, так и собственно английские мастера. Многие из них — при жизни высоко ценимые музыканты — были связаны долгом службы с главным центром распространения жанра — королевским двором (Тюдоров и Стюартов). Но с его упадком, сопровождаемым сменой музыкально-художественных вкусов и жанрово-стилистических предпочтений, павана надолго исчезла из музыкальной практики, до тех пор, пока композиторы Нового английского возрождения в конце XIX — XX в. не устремили свои взоры к блестящему и неповторимому наследию золотого века английской культуры.

Литература/References

1. Brown, Alan. “Pavan [pavane, paven, pavin]”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 29 vols: 249–52. 2nd ed. London: Macmillan, 2001, vol. 19.
2. Zubova, Olga, and Tat’iana Kiuregian. *The Medieval and Renaissance Dances: Music in motion*. Moscow: Moskovskaia konservatoriia Publ., 2018. (In Russian)

²³ Дивижн-виола — особая разновидность басовой виолы, распространенной в Англии в XVII в. Дивижн-виола по размеру меньше собственно басовой виолы, но больше лиры-виолы; была предназначена для исполнения импровизированных пассажей в технике *division*, с которой и связано наименование музыкального инструмента.

3. Bocharov, Yurii. *Genres of instrumental music of the Baroque Era*. Moscow: Moskovskaia konservatoriia Publ., 2016. (In Russian)
4. Smol'niakova, Ekaterina. "The pavan in Arbeau's description". Accessed August 6, 2021. <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/145>. (In Russian)
5. Simpson, Christopher. *A Compendium of Practical Musick*. London: Print. by William Godbid for Henry Brome in Little Britain, 1667.
6. Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum III*. Transl. and ed. by Jeffery Kite-Powell. Oxford: Oxford University Press, 2004. (Engl. ed.)
7. Smol'niakova, Ekaterina. "Incomplete, little-know and translated primary sources on European dances of the 15th century". Accessed August 6, 2021. <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/243#42>. (In Russian)
8. Nevile, Jennifer. "Dance Steps and Music in the Gresley Manuscript". *Historical Dance* 3, no. 6 (1999): 2–19. Accessed August 17, 2021. <https://historicaldance.org.uk/journal-volume-3>.
9. Smith, Mark. "Treasure 10: the Gresley dance manuscript". Accessed August 6, 2021. <https://recordoffice.wordpress.com/2015/01/30/treasure-10-the-gresley-dance-manuscript/>.
10. Durham, Peter, and Janelle Durham. "Dances from the Inns of Court". Accessed August 17, 2021. <http://www.pbm.com/~lindah/dance/ioc/intro.html>.
11. Durham, Peter, and Janelle Durham. "A Concordance of dances from the Inns of Court". Accessed August 17, 2021. <http://www.pbm.com/~lindah/dance/ioc/concord.html>.
12. Morley, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Imprinted by Peter Short dwelling on Breedstreet hill at the signe of the Starre, 1597.
13. Smirnova, Tat'jana. "The person of William Lawes in the mirror of the English hictory of the XVIIth century". *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* 32, no. 3 (2018): 11–6. (In Russian)
14. Playford, John. *An Introduction to the Skill of Music in two Books*. London: Printed for John Playford, & are sold at his shop in the Inner Temple, 1655. Second Book.
15. Meyer, Ernst Hermann. *Die Kammermusik Alt-Englands: Vom Mittelalter bis zum Tode Henry Purcells*. Leipzig: Vel Breitkopf & Härtel Musikverlas, 1958.
16. Mace, Thomas. *Musick's Monument; or, a Remembrancer of the best Practical Musick*. London: Printed by T. Ratcliffe, and N. Thompson, for the Author, and are to be Sold by Himself, at His House in Cambridge, and by John Carr, at His Shop at the Middle-Temple Gate in Fleetstreet, 1676.
17. Bridge, Frederick. *Twelve Good Musicians: from John Bull to Henry Purcell*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co; New York: E. P. Dutton & Co, 1920.
18. Pylaeva, Larisa. "The dance of French Baroque as a historical and cultural phenomenon". *Evrasiiskii nauchnyi zhurnal*, no. 12. (2016): 520–524. Accessed August 6, 2021. <http://journalpro.ru/upload/uf/854/85413c25baaa65829af96a14ae3ce637.pdf>. (In Russian)
19. Moroney, Davitt. "The Complete Keyboard Music by Davitt Moroney: harpsichords, muselar virginal, organ, chamber organ, clavichord". Accessed September 21, 2021. <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/44461-B.pdf>.
20. Marsh, Christopher. *Music and Society in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
21. Payne, Joseph. "John Bull. Pavans and Galliards". *BIS-CD-729 STEREO*, 1995 [24 page booklet with liner in English, German and French. Recording data: 1994-07-06/14 at the Forde Estate, Boston, USA].
22. Tilmouth, Michael. "Farewell". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 29 vols: 562–3. 2nd ed. London: Macmillan, 2001, vol. 8.
23. Steele, John. "Philips Peter". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 29 vols: 589–94. 2nd ed. London: Macmillan, 2001, vol. 19.
24. Cunningham, John Patrick. "Music for the Privy Chamber: Studies in the Consort music of William Lawes (1602–45)". PhD diss., University of Leeds, 2007.

Нотные издания и источники / Musical Editions and Sources

- I. Dowland, John. *Lachrimae or Seaven Teares Figured in Seaven Passionate Pavans, with diuers other Pauans, Galiards, and Almands. let forth for the Lute, Viols, or Violins, in five parts*. London: John Windet, 1604. Accessed February 2, 2023. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP98520-PMLP121220-Lachrim%C3%A6_\(faksimile\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP98520-PMLP121220-Lachrim%C3%A6_(faksimile).pdf).

- II. Holborn, Anthony. *Galliards, Almains and Other Short Aeirs both grave, and light, in five parts, for Viols, Violins, or other Musically Wind Instruments*. London: William Barley, the Assigne Thomas Morley, 1599. Accessed February 2, 2023. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP278951-PMLP240989-holborne_pauans_galliards_almains.pdf.

Статья поступила в редакцию 3 декабря 2021 г.;
рекомендована к печати 13 февраля 2023 г.

Контактная информация:

Смирнова Татьяна Вячеславовна — канд. искусствоведения, доц.; s-tatyana-v@mail.ru

The Pavan in English Music of the 16th–17th Centuries

T. V. Smirnova

Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka,
31, ul. Sovetskaya, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

For citation: Smirnova, Tat'yana. "The Pavan in English Music of the 16th–17th Centuries". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 2 (2023): 222–242. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.201> (In Russian)

The article is devoted to recreation of the genre Pavan evolution in English music of the 16th–17th centuries. The research involved diverse sources such as early treatises, musical and practical manuals, old-printed musical editions and modern anthologies of the English music of the 16th–17th centuries that allowed to review the Pavan as a vivid representative of the genre system of 16th–17th centuries English instrumental music, to locate the main centers of its expansion (the Tudors and Stuarts Royal Courts, the Houses of English authoritative stripes and Inns of Court) and to concretize some idea about its functional and communicative features, to determine a range of English Pavan authors from William Byrd and Alfonso Ferrabosco the elder (who were silent trendsetters in the musical and artistic tastes at the English Court in the second half of the 16th century) to Henry Purcell (who became a leader in the development of English music in the last quarter of the 17th century marked by vanishing of national late Renaissance and early Baroque traditions in the chamber instrumental music-making). In the article there were defined the vectors for new treatment of dance genre, have been developing its composition from anonymous to author's one with clearly recognizable individual style of writing. It emphasizes the systematics of the variety of surviving Pavans with different titles, which reflects the compositional-technological or figurative-emotional features of dance pieces. Apart from the others the "named" Pavans and the pieces related to them and created in traditions 'In memoriam' were examined. The results of scientific research could be used for the further development of the musical style questions and compositional method of English composers of the 16th–17th centuries related to the mutual cultural and historical tradition.

Keywords: English music, court culture, early dance, pavan, musical and practical manual, *In memoriam*, *Farewell*, characteristic miniature.

Received: December 3, 2021

Accepted: February 13, 2023

Author's information:

Tat'yana V. Smirnova — PhD in Arts, Associate Professor; s-tatyana-v@mail.ru