



Ill. 4. Rafael Santi. Sketch of the head of an Apostle for the fresco "Transformation". 1519–1520 Paper, charcoal drawing with lead pencil. 24x18.2 cm

эстетики пространства на двухмерной плоскости, которое открывает двери в новую эпоху.

Рисунок как таковой до мастеров Высокого Возрождения не всегда выделялся в самостоятельный вид художественного творчества. Именно здесь рисунок впервые меняет функцию. Это не иллюстрация, как в средневековых миниатюрах, не графические листы народных картинок. Это еще и не самостоятельное произведение искусства, которое обслуживает литургическую или прикладную функцию как украшение. Возникает рисунок как некоторая лабораторная часть подготовительного творческого процесса, т.е. в этом качестве рисунок теряет свою самостоятельность, является как бы подготовительной стадией чего-то более значимого, хотя одновременно становится его особой, наиболее важной магической частью.

«Все искусства имеют свой стержень в рисунке», - говорил Леонардо да Винчи. В эпоху

Возрождения и возникает новое понимание его функции в творческом процессе, с одной стороны - подготовительной, с другой - всеопределяющей. Творческий процесс расщепился на свои составные элементы, и, наконец, было найдено ядро творческого процесса - им стал рисунок. Это произошло впервые в истории искусства. В античности умели хорошо рисовать, но никогда не выделяли рисунок как нечто самостоятельное, а сознание самостоятельности пришло в эпоху Возрождения.

И вот перед нами подготовительные рисунки великого Микеланджело и мастеров его времени, которым предназначалось остаться в мастерской. Это был вспомогательный архив художника, но в то же время рисунки осознавались как необходимая творческая составляющая процесса создания произведения искусства и становились предметом коллекционирования, по всей вероятности, прежде всего в среде знатоков и самих художников. Мы знаем о коллекциях Питера Пауля Рубенса, Джорджо Вазари, Маркантонио Раймонди, Бенвенуто Челлини. Сильные мира сего и богатые заказчики собирали произведения живописи и скульптуры, ювелирные украшения. Художники и интеллектуальная элита собирали почеркушки и подготовительные рисунки, видя в них высокую художественную ценность.

Выставка «Микеланджело и его время» в Альбертине демонстрирует нам эти сокровища. Лабораторные работы великих мастеров являют зрителю их творческие поиски, их внутренний мир, закрытый для непосвященных, их гамбургский счет друг к другу. Подобные «рисуночки» с наглядной и достоверной силой сообщают нам, кто есть кто, и если бы от наследия Микеланджело ничего не осталось, а только маленький набросок обнаженного юноши из коллекции Рубенса, то и тогда было бы ясно, кто из них самый великий, самый могучий, отмеченный божественным знаком художник. Это был бы Микеланджело Буонарроти - гениальный страдалец из Флоренции.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Michel, Eva, Schröder, Klaus Albrecht. 2023. Michelangelo und die Folgen. ISBN: 9783791391168
2. Лим А.А. Еворчество Микеланджело Буонарроти // Теория и практика современной науки. 2023. №2 (92).
3. Бурькина Н.Б. Идеи Микеланджело как движущая сила смены эпохи // Аналитика культурологии. 2008. №12.
4. И.Е. Данилова. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. Москва, Искусство, 1991.

Meng Juguang

1st year master's student

Wind and Percussion Instruments Department

The Rachmaninov Rostov State Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0009-0009-6846-5131

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-17-26

MATTHEW LOCKE. "MUSIC FOR HIS MAJESTY'S SACKBUTS AND CORNETTS" (1661)

Summary: The purpose of the article is to introduce information about the composition "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" by Matthew Locke, the court composer of the Restoration era, into the scientific use of Russian musicology. The article describes the manuscripts that became the basis for modern editions of the "Music" and highlights the details of the modern practice of performing this composition. The author notes that the order of the pieces in the manuscript is by no means a dogma; according to the internal laws of organisation and the objectives of the suite as a genre, it can change, be arranged in different versions, form its own short suites inside and be used in this form in concert practice. In connection with the composition of the "Music" for the occasion, the author presents an overview of the king's procession on the eve of the coronation of 1661, called Entertainment. A certain exclusivity of the event, in which a large number of performers took part, is emphasised; also, a wide variety of music, composed by Matthew Locke, played an important role. The article suggests the place of Locke's "Music" in the overall musical score of the event. Conclusions are drawn about Locke's composition as a typical example of the music of royal celebrations. In this regard, the author identifies the key characteristics of the music of royal holidays, such as: the suite principle of organisation, the simplicity of the musical form (mostly binary), the dance genre basis, the ensemble nature of the performance within the framework of a group that is predominantly homogeneous in terms of instruments (for example, wind or string). A brief summary of the results of Locke's music anal-

ysis confirms the idea of the individual stylistics of the work, which makes it possible to identify the English court composer's personal style.

Keywords: Matthew Locke, sackbut, cornett, music of royal holidays, English Baroque, Restoration.

"Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" was written by Matthew Locke specifically for the festive procession of King Charles II, becoming part of the Entertainment, a large-scale and magnificent event held on the eve of the Coronation Day on April 22, 1661. The score was discovered in a set of five manuscripts bound together in an expensive calfskin cover with the Stuart royal arms¹ embossed in gold. The famous British musicologist Thurston Dart suggested that the book, even if it was not intended for Charles II himself, was, of course, held by musicians from the Royal Wind Music. This hypothesis was confirmed by the presence of separate parts for each piece. The absence of a tenor part suggested the presence of six books in the past [3, p. 71]. The complete set of manuscripts included works for wind instruments by a variety of composers: Luca Marenzio, Orlando di Lasso, Felice Anerio, Francesco Rovigo, Orazio Vecchi, Giovanni Croce, Matthew Locke, Coleman and others - a total of 72 works.

It is assumed that Locke's scores were added to the manuscript much later than those appearing on the first pages, namely in 1660-1661. It is characteristic that his music appears on the other side of the manuscript, moreover, it is inverted, and it is represented by four Allemande (the first is designated

1. It is currently kept in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, under the number Music MSS 24. E. 13-17.

Ayre), two Courante and a Sarabande. There were no tenor parts in these works either.

There is no doubt that Locke's dance pieces were "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" since Ayre and the opening bars of the Courante are found in a 17th-century British Museum manuscript² under the same title and with an indication of the composer. Despite the clarity of the purpose of the music presented in the above-mentioned manuscript, it is also incomplete, and, in addition, it differs greatly in musical material. Following the Ayre and the first seven bars of the Courante, there are several blank pages, then - Canon, Pavane-Allemande, Canon and Sarabande.

Two modern editions of "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" were the result of significant differences in the above-mentioned manuscripts. It is the edition of Anthony Baines³, who took the Cambridge manuscript as a basis, and the edition of Robert King, which includes the Pavane-Allemande pair. Baines used the second manuscript to complete Ayre, and Robert King added the missing parts of the Courante. The Canons were not included in the music of the Procession, as indicated in the manuscript itself. Based on these editions, many music publications were subsequently published. However, Baines's edition still retains primacy since the Pavane-Allemande is always performed separately, although it bears the same name - "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts".

Locke's "Music" in the modern concert version appears in different combinations of its components. One can find a version of six pieces (Allemande - Sarabande - Allemande - Courante - Ayre - Courante)⁴; versions of two suites are performed (Suite I in D, Suite II in F), which begin either in D minor or in F major but the names of the dances are identical (Allemande - Courante - Allemande - Sarabande); and there are others. Such "arbitrariness" on the part of the performers seems completely justified. Demonstrating only the main formal features of the Baroque suite form (namely: multi-part nature, the presence of an unregulated number of internally completed pieces of a dance nature, almost absolute tonal unity, the presence of mandatory piec-

es from the point of view of traditional modern musicology - allemande, courante, sarabande), the "Music" by Matthew Locke preserves the freedom of combinatorics due to the performing tradition of the 17th century, when "the formal integrity of a baroque suite does not entail the need for its entire performance - from the beginning to the end (which is typical for modern concert practice), just as a box of assorted chocolates does not require that all the pieces are eaten in one sitting" [1, p. 17].

Intrigue is added with the fact that the exact place of the "Music" performance in the script of the Royal Entertainment of 1661 is unknown since the complete score for the King's Procession from the Tower to Whitehall has not survived. The presence of music and its most important role in the celebration is indicated by a large number of remarks by the creator of the script. Fanfares of trumpets and drumming gave way to marches and entertaining ensemble music. Theatrical performances were replete with songs. The script is full of indications of the number and types of accompanying instruments which were marked in the text at each stage of the column's advance.

According to eyewitnesses, the celebration was magnificent and amazing. "...Wine streamed from the fountains," writes Stephen Coote, "soldiers, adorned with red, white and black feathers, marched along the fenced railings and newly paved streets... The Golden Age had arrived again, and the triumphal arch through which the procession followed seemed to symbolise the glorious future of the country..." [2, p. 233].

In his description of the royal procession, Stephen Coote mentions only one triumphal arch; however, according to the script, there were four of them. Near each of them, there was a stop in the procession for rest and entertainment. On a mandatory basis, all performances along the king's route were accompanied by music. It is known that Matthew Locke composed most of the music for the magnificent procession. It is indicated by the compiler of the script for the celebration, John Ogilby [5].

Since it is still unknown at what point "Music for the Sackbuts" was performed in the procession, various kinds of assumptions, based on an analysis of the number of participating musicians and the availability of certain instruments, continue to appear. A study of the stage directions in the script suggests that two hundred instrumentalists were to take part in the event. However, by the time Charles

II returned to England, the number of musicians in London was extremely limited. The shortage of professional performers was a consequence of well-known historical events in England in the period from 1649 to 1660. Cromwell's protectorate became destructive for the musical art of England - the court musicians of Charles I fled the country, and those who remained survived giving rare private lessons in London or changed their field of activity. Theatres were closed by law, so orchestra members were left without work; organs were indiscriminately destroyed in churches and cathedrals, and sacred music had to be forgotten for a long time.

With the return of Charles II, everything began to go back to the way it had been. However, the consequences of the destruction could not but affect the musical life of London, which began to be actively revived with the beginning of the Restoration. However, let us not forget that only a year passed from the return of Charles II to his corona-

tion, a period too short for the full restoration of the institution of court musicians.

Nevertheless, the monarch, who passionately loved entertainment, as well as the music of celebrations, opened theatres, revived the Royal Chapel, and organised the string ensemble, 24 Violins of the King, and the Royal Wind Music at the court. It is these musicians who were the main participants in the Entertainment of 1661, for which Locke composed his music. Along with them, the city Waits took part in the procession; since mediaeval times, they had served the needs of the city - at different times they woke up the townspeople in the morning, played at ceremonies, weddings and festive banquets, participated in meetings of important people, etc. The city supported the Waits - paid for their red liveries and chains with a coat of arms, gave them salaries and financed the repair of their instruments. The latter were represented primarily by wind instruments - shawms, sackbuts, trumpets, etc.



Ill. 1. Denis van Alsloot, *Procession en l'honneur de Notre-Dame du Sablon a Bruxelles le 31 mai, 1615* (1616). Museo Prado, Madrid. The canvas depicts musicians playing the sackbut (far right), cornett (fourth from right) and shawms from the 17th century.

2. It is kept in the British Museum under the number B.M. Add. MS 17801, ff 62-64v.

3. Mathew Locke. "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts (1661)". Transcribed for woodwind or brass ensemble by Anthony Baines. Score. Published on January 1, 1951, by Oxford University Press. Unknown Binding. 8 pages.

4. Performed by The Philip Jones Brass Ensemble (1974).

From the point of view of musicologist Eric Halfpenny, there were not as many representatives from the city musicians in the royal procession as it might seem at first glance. In his research, he provides a table that clearly shows the number of musicians along the route and near the arches (see this in detail [4, p. 37]). It is clear that the same musicians could not play without interruption throughout the entire multi-hour procession. In this case, two versions of what was happening appear - either there were many groups of musicians, and each of them was waiting for the king to appear near the next arch, or groups of musicians alternated and moved from arch to arch. The second version seems more suitable due to the objective lack of a sufficient number of professional performers.

All the arches were thematic and designed in accordance with the concept of the solemn event: "Poets, painters, architects, historians, and preachers presented the enlightened public with heroic images designed to glorify the return of the Stuarts to the throne. The king, accepting the sceptre in the thirty-first year of his birth, was likened to Christ entering the temple. This is the new David, the new Solomon. His ascension to the throne means the rebirth of Eden after the horrors of the civil war" [2, p. 233].

The first arch was called Rebellion and Monarchy; the second one was dedicated to the navy (Naval Arch); the third arch depicted the Temple of Concord; The Garden of Plenty was under the fourth. Despite the absence of the actual musical score of the procession, Ogilby's stage directions suggest the performance of "Music for Sackbuts and Cornetts" in the middle arches. In addition, trumpets and kettledrums were not suitable for the extensive theatrical performances staged near the Naval Arch, although they partially participated in them. Here, according to the script, songs were sung, most likely accompanied by winds and strings.

The nature of Locke's music suggests the possibility of its use as an accompaniment to songs. Indeed, a two-part form, almost square periods... A poetic stanza could easily fit into such a structure. However, Ayre, opening the suite, has theatrical features and is more reminiscent of an introduction to a stage performance. Allemande No. 3, as edited by Baines, disrupts the even metre with inserted passages. Allemande No. 5 has obvious elements of imitative development. In general, the nature of the musical material reveals an instrumental origin

rather than a vocal one. On the other hand, the polyphonic writing style prevails in the texture organisation. This discrepancy between the melody of the "Music" and the vocal practice of the era was very cleverly tried to be explained by Eric Halfpenny, who wrote the following: "If the seamen's songs were originally associated with this material, it was subsequently adapted to its present medium because the composer and players liked it. With these few random speculations the matter must be left for future scholars to ponder; for somewhere among Locke's extant works may lie the missing music to the £11,000 spectacle by which the City affirmed its loyalty to King Charles II" [4, p. 44].

The unresolved question about the place of the "Music" performance in the royal procession does not in the least prevent us from saying that Locke's pieces represent a vivid culmination of a certain stage in the wind music development in England in the 17th century. This vividness and distinctiveness was ensured, first of all, by the expressiveness of melodic motifs, transparency of texture and relief harmonic moves in the context of a fading but still clearly expressed modality. The harmony is replete with unexpected deviations into parallel major and subdominant keys. The rapid modulation to the dominant at the end of the period (see Allemande No. 3, modulation from F to C) is perceived as a comparison. In the same Allemande, the appearance of the VII low degree in major is an interesting feature. The same modal colouring is also observed in Courante No. 4, where it is more pronounced due to the presence of triads of the VII low degree, involved in a sequence with a minor triad of the II degree, in the main key of F major. The flickering of the major and minor subdominants in Allemande No. 5 allows the composer to freely modulate into the key of the major VII degree. Such modulations of major and minor at the level of second connections are an absolute decoration of Locke's music and, together with the melodic relief, form a rather individual style, which makes it possible to identify the personal style of a worthy composer of the bygone era of sackbuts and cornetts.

To summarise, let us say that the analysis of Locke's music for the Royal Wind Music as well as the cultural and historical context of its existence allows us to draw conclusions about the nature of the music of royal holidays and celebrations in London during the early Restoration era. The suite principle of organisation, the simplicity of the musical form

(mostly binary), the dance genre basis, the ensemble nature of the performance within the framework of a group that is predominantly homogeneous in terms of instruments (for example, wind or string) are its qualitative characteristics. However, great composer work and experiments in the field of melody, harmony and texture, where the most talented

musicians created works of extraordinary subtlety and grace, to which the "Music" by court composer Matthew Locke can rightfully be attributed, were hidden behind the external simplicity and unpretentiousness of the musical design required for individual parts of the holidays.

REFERENCES

1. Bocharov, Y. 2013. "Baroque Suite: Familiar and Unfamiliar", *Ancient music*, no. 4, pp. 11–18.
2. Coote, S. 2004. *Royal Survivor. The Life of Charles II*, Trans. from English by N.Anastasyeva, Moscow: AST Publishing House; Ermak Publishing House, p. 446.
3. Dart, T. 1958. "The Repertory of the Royal Wind Music", *The Galpin Society Journal*, vol. 11, pp. 70–77. DOI: <https://doi.org/10.2307/842105> (Accessed on: 17.12.2023).
4. Halfpenny, E. 1957. "The 'Entertainment' of Charles II". *Music & Letters*, vol. 38, no. 1, pp. 32–44. DOI: <http://www.jstor.org/stable/730634> (Accessed on: 28.12.2023).
5. Ogilby, J. 1988. *The Entertainment of His Most Excellent Majesty Charles II*. London, 1662. A facsimile of the first edition with introduction by Ronald Knowles. Centre for Medieval and Early Renaissance Studies: State University of New York at Binghamton, NY

Мэн Цзугуань

магистрант 1-го курса
отделения духовых и ударных инструментов,
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0009-0009-6846-5131

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-17-26

МЭТЬЮ ЛОКК. «МУЗЫКА ДЛЯ САКБУТОВ И КОРНЕТОВ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА» (1661)

Аннотация: Целью статьи является введение в научный обиход российского музыковедения сведений о сочинении придворного композитора эпохи Реставрации Мэтью Локка – «Музыка для сакбутов и корнетов Его Величества». В статье приводится описание рукописей, ставших основой для современных редакций «Музыки», освещаются детали современной практики исполнения этого произведения. Автор отмечает, что порядок расположения пьес в манускрипте отнюдь не является догмой, а, согласно внутренним законам организации и задачам сюиты как жанра, может меняться, выстраиваться в различных вариантах, формировать внутри собственные короткие сюиты и в таком виде использоваться в концертной практике. В связи с сочинением «Музыки» по случаю автор представляет обзор шествия короля в канун коронации 1661 года, получившего название Entertainment. Подчеркивается некая исключительность события, в котором участвовало большое количество исполнителей, а также важную роль играла самая разнообразная музыка, также созданная Мэтью Локком. В статье излагаются предположения по поводу места «Музыки» Локка в общей музыкальной партитуре мероприятия. В заключении делаются выводы о сочинении Локка как характерном примере музыки королевских торжеств. В связи с этим автор определяет ключевые характеристики музыки королевских праздников, как то: сюитный принцип организации, простота музыкальной формы (преимущественно бинарной), танцевальная жанровая основа, ансамблевый

характер исполнения в рамках преимущественно однородного по составу инструментов коллектива (например, духового или струнного). Краткое изложение результатов анализа музыки Локка подтверждает мысль об индивидуальной стилистике произведения, что позволяет идентифицировать авторский почерк английского придворного композитора.

Ключевые слова: Мэтью Локк, сакбут, корнет, музыка королевских праздников, английское барокко, Реставрация.

«Музыка для сакбутов и корнетов Его Величества» была написана Мэтью Локком специально для праздничного шествия короля Карла II, став частью масштабного и пышного мероприятия Entertainment, устроенного в канун дня коронации 22 апреля 1661 года. Партитура была обнаружена в комплекте из пяти рукописей, переплетённых вместе в дорожную обложку из телячьей кожи с вытесненными на ней золотыми королевскими гербами Стюартов¹. Известный британский музыковед Тёрстон Дарт высказал предположение, что книга, если и не предназначалась самому Карлу II, то, безусловно, побывала в руках музыкантов из королевского духового оркестра. Подобная гипотеза подтверждалась наличием отдельных партий для каждой пьесы. Отсутствие теноровой партии допускало наличие в прошлом 6 книг [3, с. 71]. Полный комплект рукописей включал сочинения для духовых инструментов самых разных

1. В настоящее время хранится в Музее Фицуильяма в Кембридже под номером Music MSS 24. E. 13-17.

композиторов: Луки Маренцио, Орlando ди Лас-со, Феличе Анерио, Франсиско Ровиго, Горацио Векки, Джованни Кроче, Мэтью Локка, Коулмана и других – всего 72 произведения.

Предполагается, что партитуры Локка были внесены в рукопись значительно позже тех, что помещаются на первых страницах, а именно в 1660–1661 гг. Характерно, что его музыка появляется с другой стороны манускрипта, причём в перевёрнутом виде, и представлена четырьмя Аллемандами (первая обозначена как Ауге), двумя Курантами и Сарабандой. Теноровые партии в этих произведениях тоже отсутствовали.

То, что танцевальные пьесы Локка являли собой именно «Музыку для сакбутов и корнетов Его Величества» сомнений не вызывает, так как Ауге и начальные такты Куранты встречаются в рукописи Британского музея XVII века² под тем же названием и с указанием на композитора. Несмотря на ясность предназначения музыки, представленной в вышеупомянутой рукописи, она тоже является неполной, а, кроме того, сильно отличается по музыкальному материалу. Вслед за Ауге и первых семи тактов Куранты следует несколько пустых страниц, затем Канон, Пavana-Аллеманда, Канон и Сарабанда.

Результатом существенных различий вышеупомянутых рукописей стали две современные редакции «Музыки для сакбутов и корнетов Его Величества» – это редакции Энтони Бейнса³, который взял за основу кембриджскую рукопись, и редакция Роберта Кинга, которая включает пару Pavana-Аллеманда. Бейнс использовал вторую рукопись для завершения Ауге, а Роберт Кинг добавил недостающие части Куранты. Каноны не входили в музыку Шествия, на что есть указание в самом манускрипте. На основе этих редакций впоследствии вышло множество нотных публикаций. Однако первенство за собой всё же сохраняет редакция Бейнса, поскольку Pavana-Аллеманда всегда исполняется отдельно, хотя и носит то же название – «Музыка для сакбутов и корнетов Его Величества».

«Музыка» Локка в современном концертном варианте предстает в разных комбинациях её составляющих. Можно встретить вариант из 6

2. Хранится в Британском музее под номером B.M. Add. MS 17801, ff 62-64v.

3. Mathew Locke. Music for His Majesty's Suckbutts and Cornetts (1661). Transcribed for woodwind or brass ensemble by Anthony Baines. Score. Published January 1st 1951 by Oxford University Press. Unknown Binding. 8 pages.

пьес (Аллеманда – Сарабанда – Аллеманда – Куранта – Ауге – Куранта)⁴, исполняются варианты из двух сюит (Suite I in d, Suite II in F), которые начинаются либо в ре миноре, либо в фа мажоре, но по названиям танцев идентичны (Аллеманда – Куранта – Аллеманда – Сарабанда)⁵, есть и другие. Такой «произвол» со стороны исполнителей выглядит вполне оправданным. Демонстрируя лишь основные формальные признаки барочной сюитной формы, а именно: многочастность, наличие нерегламентированного количества внутренне завершённых пьес танцевального характера, почти абсолютное тональное единство, присутствие обязательных, с точки зрения традиционного современного музыковедения, пьес – Аллеманды, Куранты, Сарабанды, – «Музыка» Мэтью Локка сохраняет свободу комбинаторики в силу исполнительской традиции XVII века, когда «формальная целостность барочной сюиты не влечёт за собой необходимость её исполнения целиком – от начала и до конца (что характерно для современной концертной практики), подобно тому, как коробка шоколадных конфет ассорти не требует, чтобы все конфеты непременно были съедены в один присест» [1, с. 17].

Добавляет интригу и тот факт, что точное место исполнения «Музыки» в сценарии королевского Entertainment 1661 года неизвестно, так как полной партитуры для Шествия короля от Тауэра к Уайтхоллу не сохранилось. На присутствие музыки и её важнейшую роль в торжестве указывает большое количество ремарок создателя сценария. Фанфарные приветствия труб и барабанный бой сменялись маршами и развлекательной ансамблевой музыкой. Театральные представления изобиловали песнями. Сценарий насыщен указанием на количество и виды сопровождающих инструментов, которые были обозначены в тексте на каждом этапе продвижения колонны.

По словам очевидцев, празднование было пышным и поражающе воображение. «...Из фонтанов били струи вина, – пишет Стивен Кут, – солдаты, украшенные красными, белыми и чёрными перьями, маршировали по огороженным перилами и заново вымощенным улицам... Вновь наступил Золотой век, и триумфальная арка, сквозь которую последовала процессия, слов-

4. В исполнении The Philip Jones Brass Ensemble (1974).

5. В исполнении His Majesty's Suckbutts and Cornetts (1997).

но символизировала славное будущее страны...» [2, с. 233].

В своём описании королевского шествия С. Кут упоминает лишь одну триумфальную арку, однако по сценарию их было четыре. Возле каждой подразумевалась остановка процессии для отдыха и развлечений. В обязательном порядке все представления на пути следования короля сопровождались музыкой. Известно, что большую часть музыки для пышной процессии написал Мэтью Локк. На это есть указание самого составителя сценария торжества Джона Огилби [5].

Поскольку вопрос о том, в какой момент шествия исполнялась «Музыка для сакбутов» до сих пор остаётся открытым, продолжают иметь место разного рода предположения, основанные на анализе количества участвующих музыкантов и наличии определённого инструментария. Изучение ремарок в сценарии даёт повод предполагать, что в мероприятии должно было участвовать две сотни инструменталистов. Однако к моменту возвращения в Англию Карла II количество музыкантов в Лондоне было крайне ограничено. Дефицит профессиональных исполнителей явился следствием известных исторических событий в Англии в период с 1649 по 1660 гг. Протекторат Кромвеля стал разрушительным для музыкального искусства Туманного Альбиона – придворные музыканты Карла I бежали из страны, а те, что остались, перебивались редкими частными уроками в Лондоне или уходили в другую сферу деятельности. Театры были законодательно закрыты, и оркестранты остались без работы, органы без разбора крушили в церквях и соборах, а о духовной музыке пришлось надолго забыть.

С возвращением Карла II всё стало возвращаться на круги своя. Однако последствия разрушений не могли не сказаться на музыкальной жизни Лондона, которая с началом Реставрации стала активно реанимироваться. Не будем забывать, однако, что с момента возвращения Карла II до его коронации прошёл лишь год, срок слишком малый для полноценного восстановления института придворных музыкантов.

Тем не менее монарх, страстно любивший развлечения, а также музыку торжеств и празднеств, открывает театры, возрождает Королевскую капеллу, организует при дворе струнный ансамбль «24 скрипки Короля» и Королевский духовой оркестр. Именно эти музыканты и будут главными участниками Entertainment 1661 года, для которого

Локк и напишет свою музыку. Наряду с ними в шествии примут участие городские уэйты (waits), которые со средневековых времён служили нуждам города – в разные времена они будили горожан под утро, играли на торжественных церемониях, свадьбах и праздничных банкетах, участвовали во встречах важных персон и т.д. Город содержал уэйтов – оплачивал их красные ливреи и цепочки с гербом, выдавал жалованье и финансировал ремонт их инструментов. Последние были представлены в первую очередь семейством духовых – шалмеями, сакбутами, трубами и т.п.

С точки зрения музыковеда Эрика Халфпенни со стороны городских музыкантов в королевском шествии было не так много представителей, как это может показаться на первый взгляд. В своём исследовании он приводит таблицу, где наглядно обозначено количество музыкантов на пути следования и возле арок (см. об этом подробно [4, с. 37]). Понятно, что одни и те же музыканты не могли играть без перерыва на протяжении всего многочасового шествия. В этом случае открываются две версии происходящего – либо групп музыкантов было много, и каждая из них ожидала появления короля возле очередной арки, либо группы музыкантов чередовались и перемещались от арки к арке. Вторая версия видится более подходящей ввиду объективного отсутствия достаточного количества профессиональных исполнителей. Все арки были тематические и оформлены в соответствии с концепцией торжественного события: «Поэты, живописцы, архитекторы, историки, проповедники одаривали просвещённую публику героическими образами, призванными восславить возвращение Стюартов на трон. Короля, принимающего скипетр в тридцать первый год своего рождения, уподобляли Христу, входящему во храм. Это новый Давид, новый Соломон. Его восхождение на трон означает возрождение Эдема после ужасов гражданской войны» [2, с. 233].

Первая арка называлась «Восстание и монархия» (Rebellion and Monarchy), вторая посвящалась военно-морскому флоту (Naval Arch), третья изображала «Храм Согласия» (Temple of Concord), под четвёртой раскинулся «Сад изобилия» (The Garden of Plenty). Несмотря на отсутствие самой музыкальной партитуры шествия, ремарки Огилби дают повод предположить звучание «Музыки для сакбутов и корнетов» в серединных арках. К тому



Илл. 1. Портрет композитора Мэтью Локка. Автор: Неизвестный художник. XVII век. Размер: 74,2 x 61 Техника: Дерево. Масло.

же трубы и литавры не годились для развёрнутых театральных представлений, устроенных возле арки морского флота, хотя частично в них и участвовали. Здесь по сценарию пелись песни, которым, вероятнее всего, аккомпанировали духовые и струнные.

Характер музыки Локка позволяет предположить возможность её использования в аккомпанементе песням. Действительно, двухчастная форма, практически квадратные периоды... В такую структуру легко могла уложиться стихотворная строфа. Однако открывающая сюиту Ауге имеет откровенные черты театральности и больше напоминает интраду к сценическому представлению. Аллеманда № 3 по редакции Бейнса сбивает ровный метр вставными пассажами. Аллеманда № 5 имеет явные элементы имитационного развития. В целом природа музыкального материала больше выдаёт инструментальное начало, нежели вокальное. С другой стороны, в организации фактуры превалирует полифонический стиль письма. Это несоответствие между мелодикой «Музыки» и вокальной практикой эпохи весьма остроумно попытался объяснить Эрик Халфпенни, который написал следующее: «Если песни моряков и были изначально связаны с этим материалом, то впоследствии он был адаптирован и приобрёл нынешний вид, потому что понравился композитору

и исполнителям. Приняв во внимание эти произвольные предположения, мы оставляем решение этого вопроса будущим учёным; ведь где-то среди дошедших до нас произведений Локка может находиться недостающая музыка к спектаклю стоимостью 11000 фунтов стерлингов, которым городские власти подтвердили свою лояльность королю Карлу II» [4, с. 44].

Нерешённый вопрос о месте звучания «Музыки» в королевском шествии несколько не мешает говорить о том, что пьесы Локка являют собой яркую кульминацию определённого этапа развития духовой музыки в Англии XVII века. Эта яркость и отличительность была обеспечена, в первую очередь, выразительностью мелодических мотивов, прозрачностью фактуры и рельефными гармоническими ходами в условиях уходящей, но всё ещё отчетливо выраженной модальности. Гармония изобилует неожиданными отклонениями в параллельный мажор и в субдоминантовые тональности. Быстрая модуляция в доминанту в конце периода (см. Аллеманда № 3, модуляция из F в C) воспринимается как сопоставление. В той же Аллеманде интересным штрихом является появление VII низкой ступени в мажоре. Такая же ладовая окраска наблюдается и в Куранте № 4, где она более выражена за счёт присутствия в главной тональности фа мажор трезвучий VII низкой ступени, задействованных в последовательности с минорным трезвучием II ступени. Мерцание мажорной и минорной субдоминанты в Аллеманде № 5 даёт возможность композитору свободно модулировать в тональность мажорной VII ступени. Подобные переливы мажора и минора на уровне секундовых связей являются безусловным украшением музыки Локка и в совокупности с мелодическим рельефом формируют достаточно индивидуальную стилистику, что позволяет идентифицировать авторский почерк достойного композитора уходящей эпохи сакбутов и корнетов.

Подводя итоги, скажем, что анализ музыки Локка для королевского духового ансамбля, а также культурно-исторического контекста её бытования, позволяет делать выводы о характере музыки королевских праздников и торжеств в Лондоне эпохи начала Реставрации. Качественными характеристиками её становится сюитный принцип организации, простота музыкальной формы (преимущественно бинарной), танцевальная жанровая основа, ансамблевый характер исполнения в рамках преимущественно

однородного по составу инструментов коллектива (например, духового или струнного). Однако за внешней простотой и незатейливостью музыкального оформления, требуемого для отдельных частей праздников, была скрыта область большого композиторского труда и экспериментов в облас-

ти мелодики, гармонии и фактуры, где наиболее талантливые музыканты создавали произведения необычайной тонкости и изящества, к коим можно по праву отнести «Музыку» придворного композитора Мэтью Локка.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бочаров Ю. Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка. – 2013. – Вып. 4. – С. 11–18.
2. Августейший мастер выживания. Жизнь Карла II/ Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. – М.: Издательство «АСТ»; Издательство «Ермак», 2004. – 446 с.: ил.
3. Dart T. The Repertory of the Royal Wind Music // The Galpin Society Journal. – Vol. 11. – 1958. – P. 70–77. JSTOR. – URL: <https://doi.org/10.2307/842105> (Accessed 17 Dec. 2023).
4. Halfpenny E. The 'Entertainment' of Charles II // Music & Letters. – Vol. 38. – No. 1. – 1957. – P. 32–44. JSTOR.

Alla E. Rudyakova

Ph.D. in History of Arts

Lecturer at the

Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy,

Lecturer at the Department of Academic Singing of the Federal State Budgetary Educational Institution

Saratov Sobinov Conservatory

e-mail: rudjkowa@mail.ru

Saratov, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-27-36

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE OLD ITALIAN VOCAL SCHOOL

Summary: In the article, the principles of the old Italian vocal school, which is of enduring value in world vocal art, are derived based on the views of outstanding vocal teachers - Giulio Caccini, Pier Tosi, Giovanni Battista Mancini, outlined in fundamental treatises (*The New Musics, Observations on the Florid Song; Or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers, Practical Reflections on the Art of Figurative Singing*). Although there are general priorities in voice development, such as: extreme attention to cultivating the beauty of voice timbre, mastery of an ideal cantilena, evenness of sound connection, sound training for breathing, development of pure intonation and register uniformity, and so on, it is noted that there are certain differences in pedagogical activities of Giulio Caccini, Pier Tosi and Giovanni Battista Mancini. These differences are explained by changes in the requirements for the performance of vocal parts in operas by composers who worked simultaneously with the teachers in question. For example, Caccini recommended singing only in natural registers, in a limited range; Tosi expanded his work on voice range, paying attention to the smoothness of passing registers and developing virtuosity, which, in Mancini's work, was already the main quality of a singer's professional training and reached the limit of a person's vocal capabilities. An analysis of Caccini, Tosi, and Mancini's pedagogical views allowed to draw a conclusion about the principles of the old Italian vocal school:

raised chest breathing, firm sound attack, attention to diction clarity, virtuosity development, mastery of dynamic shading, and so on.

Keywords: the old Italian vocal school, pedagogical principles, virtuoso technique, evenness of sound connection.

Italian vocal art has come a long way in its development. It has been evolving since ancient times. Already in Ancient Rome, people began to show interest in singing, voice training, and vocal training. Church singing, in parallel with which secular singing was formed (which was the most progressive in terms of vocal technique and more in demand among nobility), can be called the source of vocal and pedagogical activity in Italy. It was secular singing that was the basis for the emergence of the opera genre. The first opera composer was Claudio Monteverdi (1567–1643), who wrote the opera *L'Orfeo* (1607, libretto by Alessandro Striggio Jr.).

According to prominent teacher-methodologist Bagadurov, the development of composition schools is closely related to the development of vocal schools. These schools interact in a certain way and influence each other in terms of the style of composition and performance requirements [4, p. 275]. To embody the vocal part of operas, singers are required to possess a certain vocal technique. Because of this, the activities of teachers are also developing, designed to provide the necessary voice training. This interaction was the basis for the for-