

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Т. В. СМИРНОВА

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки*

### УИЛЬЯМ ЛОУЗ: ФИГУРА МУЗЫКАНТА В ЗЕРКАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ИСТОРИИ XVII ВЕКА

XVII век в истории английской музыки непременно ассоциируется с художественными достижениями мастеров двух поколений, отдалённых временной дистанцией в несколько десятилетий. Главными фигурами рубежа XVI–XVII столетий признаны «елизаветинцы» У. Бёрд и Т. Морли, оставившие после себя богатое наследие, имеющее принципиальное значение для оценки музыкальных явлений в Англии на пике её «золотого века». Влияния Бёрда и Морли чувствуются в музыке их младших современников – Дж. Булла, О. Гиббонса, А. Феррабоско-младшего, Дж. Копрарио, поддерживающих и инерционно развивающих художественные тенденции «величественного века» Елизаветы I Тюдор во времена её шотландского преемника Якова I Стюарта.

Лидирующие позиции в последней четверти XVII века занял Г. Пёрселл. Творчество крупнейшего английского композитора принято рассматривать в обстановке Реставрации при Карле II, взявшем курс на восстановление придворной культуры после её упадка в период Гражданской войны и Республики, краткосрочного правления его младшего брата короля Якова II, пренебрёгшего англиканской Королевской капеллой ввиду личных устремлений к католицизму, и Славной революции с восшествием на престол Вильгельма Оранского, при котором двор вновь перестаёт быть важным музыкальным центром, каким был при Стюартах.

Период с середины 20-х до конца 40-х гг. XVII века – один из наиболее противоречивых в истории страны – всё ещё остаётся в тени отмеченных мощным подъёмом этапов развития английского музыкального искусства, по крайней мере, в российском музыковедении.

Англия времён правления Карла I Стюарта достаточно изучена историками; её атмосфера воссоздана в романах XIX века (В. Скотта, М. Рида,

А. Дюма) и не менее ярко передана песенной поэзией кавалеров XVII века, также небезызвестной российскому читателю.

Признание молодому королю, на первых порах, во многом обеспечили «привлекательная внешность, изящные манеры ... и склонность к искусству, в особенности к живописи» [2, с. 82]. При Карле I в английской столице успели побывать выдающиеся художники Г. ван Хонтхорст и П. Рубенс, а для А. ван Дейка Англия и вовсе стала второй родиной. Создатель официального парадного портрета (именно так определяют историческую роль ван Дейка в изобразительном искусстве) не только отразил в своих работах особенности воцарившейся при дворе модели поведения с «возведённой ... в достоинство чувственностью, ... изошрённой эlegantностью» (цит. по: [1, с. 18]) и отшлифованным до уровня высокого искусства церемониалом, но и, в определённой мере, посодействовал тому, что «англичане стали сами себя изображать по методу» [4, с. 186] прославленного художника.

В живописной коллекции Оксфордского университета примечателен парадный портрет молодого человека кисти неизвестного мастера, также украсивший обложку относительно недавно изданной монографии Дж. Каннингема [5]. Этот портрет, известный по ряду копий, породивший множество вопросов, оставшихся без ответов, передаёт аристократический образ английского кавалера, изображённого в полный рост, опирающегося на трость – атрибут придворного этикета, и облачённого по моде XVII века в широкополую шляпу и плащ чёрного цвета с контрастирующим белым атласным воротником, расцвеченным цветочно-растительными мотивами. Человека из королевской свиты в нём выдают и ниспадающие до плеч локоны в отличие от коротко остриженных пуритан, по-

лучивших от роялистов еще в преддверии Гражданской войны презрительное прозвище «круглоголовые». Несмотря на загадочное появление этого портрета, ввиду отсутствия подобных изображений других английских композиторов эпохи «ранних Стюартов», принято считать, что на нём запечатлён **Уильям Лоуз** (1602–1645) – придворный музыкант и фаворит Карла I.

Дошедшим до нас, пусть и фрагментарным, сведениям о Лоузе, мы во многом обязаны Т. Фуллеру, создателю масштабного труда о выдающихся людях Англии. В статье, посвящённой Уильяму, написано, что он был сыном Томаса Лоуза, *vicar choral*<sup>2</sup> в церкви Солсбери и родился близ этого города [6, p. 336]. Будущий композитор обучался в *free school* и пел в церковном хоре до тех пор, пока не попал, благодаря своему таланту, в круг английской аристократии. Сначала Уильям оказался в замке Эдуарда Сеймура, графа Хартфорда, слывшего почитателем искусств, и взявшего юношу, с согласия его отца, к себе на воспитание. Здесь Уильям и продолжил обучение музыке под руководством прогрессивного английского мастера Копрарио, являющегося также музыкальным наставником принца Карла. Царившая в доме Сеймура художественная атмосфера приватного музицирования и связала, по-видимому, тесной дружбой близких по возрасту, с разницей в два года, Карла, тогда еще наследника английского престола, и Уильяма. Лишь спустя десять лет после коронации Карл I удостоил Лоуза официального назначения на должность придворного музыканта в группу *For y Lutes and voices* [7, p. xiii], играющую в личных покоях короля. Обстоятельства жизни Лоуза до момента его появления при дворе остаются не известными. Ясно то, что к началу королевской службы Уильям успел зарекомендовать себя в качестве яркого исполнителя и композитора.

Музыка Лоуза в Англии звучала повсеместно: в *Chapel Royal*, в лондонских театрах *Blackfriars* и *Cockpit-in-Court*, в домах влиятельных особ и богатых джентри, сопровождала официальные мероприятия и была частью светского времяпровождения. И пусть сегодня имя Лоуза не столь известно, как имена его блистательных итальянских современников – К. Монтеверди или Б. Марини, в английском музыковедении ему дана высокая оценка. Исследователи называют Лоуза «главным» в ряду соотечественников – С. Айвза, Ч. Колмана, Дж. Уилсона, а его музыку – эталонным выражением тонкого художественного аристократического вкуса.

Несмотря на влиятельное покровительство, прижизненных изданий произведений Уильяма так и не появилось. Его наследие, сохранившееся, в основном, в рукописях, сегодня насчитывает

свыше 600 композиций [Ibid.], и, в целом, репрезентирует жанровую систему английской музыки XVII века, преемственную национальным традициям Высокого Ренессанса. Театральные работы Лоуза, появившиеся в сотрудничестве с другими известными английскими композиторами (братом Генри, другом С. Айвзом) и драматургами (Дж. Ширли, Б. Джонсоном, У. Давенантом) представлены придворной маской и драматической пьесой с музыкой.

Внутреннюю по количеству сочинений часть наследия Лоуза, не имевшего официальной должности церковного музыканта и не состоявшего в штате Королевской капеллы, образуют антемы и псалмы. Вербальными источниками духовных сочинений Лоуз избирает востребованные в англиканских кругах тексты, в том числе из Псалтыри М. Ковердейла, метрической версии псалмов Т. Стернхолда и Дж. Хопкинса, библейских парафраз Дж. Сэндиса. Музыкально-стилистические особенности духовных композиций Лоуза, согласно изысканиям зарубежных исследователей, определяются, с одной стороны, их связями с позднеренессансной полифонией, с другой – отражением в них прогрессивного для Нового времени *stile concertante*. Кроме того, музыковеды обращают внимание на непопулярный в англиканских придворно-аристократических кругах Карла I, но остроактуальный среди пуритан стиль созданных в Йорке или в Оксфорде (сюда в начале войны был перенесен двор Карла I) псалмов, с ремаркой *to common tunes* в рукописи [10]. Их отличает чередование *Verse* пение солиста (или солистов) и звучащего в унисон *Chorus*, основанного на хоральных мелодиях, в сопровождении *basso continuo*. Это позволило исследователям оценить т. н. «оксфордские псалмы» Лоуза как шаг к достижению компромисса между конфликтующими сторонами – англиканами и приверженцами других пассионарных протестантских течений, усиливших своё влияние в 1640-е гг.

Инструментальная музыка Лоуза – для клавира, лютни и различных видов консорта – включает многочисленные фантазии, танцы и *In nomine*. Но именно ветвь инструментальной ансамблево-полифонической музыки признаётся в музыковедческих кругах не только самой объёмной по количеству созданных произведений, но и ярко новаторской в творчестве композитора. В английском музыковедении сложилась относительно устойчивая традиция объединения инструментальных ансамблевых пьес Лоуза в коллекции под названиями «Сонаты», «Сюиты» и «Консарты».

К сонатам, иначе, фантазиям-сюитам, относят сочинения, созданные по модели «итальяни-

зированного англичанина» Копрарио. Написанные для одной или двух скрипок, басовой виолы и органа, фантазии-сюиты образуют относительно устойчивую последовательность из фантазии, аллеманды и гальярды (или *Ayre*) и внешне воспроизводят исполнительский состав, но не жанрово-композиционный тип итальянской трио-сонаты. Одновременно, эти сочинения обнаруживают связь с увертюрой-сюитой, открывающейся «наиболее эффектной по звучанию и сложной по своему внутреннему строению из всех сюитных частей» *Ouverture à la française*, уподобляемой Ю. Бочаровым «королевской особе, за которой следует многочисленная “свита” из сравнительно небольших танцев и прочих пьес» [3, с. 13].

Звуковой облик сюит, состоящих из фантазий и танцев и не ограниченных количеством частей, связан с излюбленным англичанами пяти- или шестиголосным ансамблем виол, соединяющим редуцируемые органом две высокие, теноровую и одну или две басовые виолы. К сюитам также относят ряд композиций для двух басовых виол с независимой партией органа, и трёх *lyra-viol*.

Особое место в наследии Лоуза занимает *The Royall Consort* – собрание нескольких десятков инструментальных танцев, сгруппированных в *Setts* (или *Suite*) по шесть или семь пьес в каждом. Собрание сохранилось в двух инструментальных версиях – автора (для двух высоких, теноровой и басовой виол с *continuo*) и переписчиков (для двух скрипок, двух басовых виол и двух теорб). Однако закрепившееся за серией танцевальных пьес название «Королевский» принадлежит не Лоузу, а его современнику Сэру Питеру Лестеру, который в разгар войны, в знак протеста изменникам короля внес в нотную рукопись запись: *The Royall Consort by Will: Lawes for 4 violes with a Continued Basse*.

Другая коллекция танцев, являющая важную веху в развитии импровизационно-вариационной техники *division* и формировании инструментально-стилевых идиом, – это арфовые консорты: для скрипки, басовой виолы, теорбы и арфы. Возможно, партия арфы была рассчитана на мастерство французского исполнителя, владеющего игрой на итальянской разновидности инструмента, Жана ле Флелля, прибывшего в Лондон в свите Генриетты-Марии, супруги Карла I. Мысль о звучании в составе консорта не итальянской, а ирландской разновидности инструмента подкрепляется указанием в манускрипте одной из паван на имя известного ирландского арфиста и композитора, состоявшего на королевской службе в Лондоне, Кормака. Его музыка была использована Лоузом в качестве тематической

основы собственного сочинения, выполненного в технике пародии. Однако остается неизвестным, кто после смерти Кормака в 1618 г. мог играть в Лондоне на ирландской арфе, техникой игры на которой владели тогда только ирландские или шотландские музыканты, что подчёркивало их особый элитарный статус и, одновременно, прибавляло шарма композициям, созданным для редкой разновидности инструмента.

Ансамблево-инструментальное наследие Лоуза, в целом, демонстрирует количественное преобладание танцевальных жанров. Следуя за своими старшими соотечественниками, Лоуз проявляет устойчивый интерес к аллеманде, гальярде, паване, способствует утверждению в консортном репертуаре куранты, сарабанды и мориски. Примечательно, что близкое по времени Лоузу первое издание трактата Джона Плейфорда «Английский учитель танцев» (*The English Dancing Master*, 1651) репрезентирует несколько иной и чуть более широкий спектр распространённых в английском быту танцев, в том числе жигу, мориску, кантри, хорнпайп, гальярду, куранту, гавот и чакону. Однако руководство Плейфорда, созданное в ответ на более ранние континентальные хореографические источники и содержащее более сотни мелодий с описаниями танцевальных па, появилось в непростой для Англии период Республиканского правления во главе с Кромвелем и торжествующих пуританских взглядов на светское искусство и увеселения как занятия безнравственные. Следствием подобных умонастроений стал указ 1642 г., запрещающий открытые музыкально-драматические постановки, как, впрочем, и другие формы светского времяпрепровождения, включая масштабные празднества в Судебных Иннах с обязательными танцевальными вечерами. Вопреки этому, придерживающийся роялистских взглядов и склонный к авантюре Плейфорд издает свой труд с напоминанием о великой пользе танца для джентльмена<sup>3</sup>.

Ярким репрезентантом творчества Лоуза является светская вокальная лирика – сольная и ансамблевая песня на слова широкого круга поэтов-современников – Б. Джонсона, Дж. Флетчера, Дж. Саклинга, Р. Геррика, Т. Кэрью, Дж. Тэтхема, Р. Лавлейса и др., причисляемых по политическим взглядам и характеру творчества к определенному кругу английских лириков – поэтов-кавалеров, занявших в годы открытого противостояния роялистов и парламентариев сторону короля. «Визитной карточкой» при жизни Лоуза стала его песня на слова Геррика *Gather ye rosebuds*. В проникнутой мыслями о быстротечности жизни и губительных для юности

годах песне улавливаются восходящие к античной лирике и типичные для придворной поэзии кавалеров мотивы *carpe diem* – «лови мгновенье», призывающие к чувственному раскрепощению и наслаждению любовью. Со временем, слова третьей строфы песни – *Прекрасны юности года / Что кровь зажгли отменно / Но время худшее всегда / Приходит на замену* (пер. А. В. Лукьянова) – наделили иносказательным смыслом. Их восприняли, с одной стороны, метафорическим выражением упаднических настроений роялистов в годы поражения, с другой – отражением жизненной кривой автора музыки популярной в аристократической среде песни. И если отразившаяся на судьбах поэтов и музыкантов Гражданская война в Англии обернулась для Геррика лишением прихода в Девоншире, то для Лоуза – гибелью. Не желая расставаться со своим фаворитом в годы мятежа, Карл I удостоил Уильяма новой должности – интенданта личной охраны его Высочества, гарантировавшей музыканту полную безопасность. Но не имевшему военной подготовки Лоузу все же пришлось участвовать в боевых действиях: роковое для короля и его войска сражение при Нейзби оказалась для музыканта последним.

Узнав о трагической смерти Уильяма, поспособствовавшей его возведению в ранг королевского «*célèbre*», Карл I приказал провести по погибшему дорогому слуге отдельную траурную церемонию. Подобных почестей обычно удостоивались монаршие особы или представители высшей аристократии. Смерть Уильяма горько оплакивал сам король, свои слёзы облекали в художественные формы поэты и музыканты, окутывая образ коллеги и друга поэтическим ореолом. Память Лоуза почтили своими элегиями музыканты: С. Айвз, Дж. Уилсон, Дж. Кобб, Дж. Хилтон и Дж. Дженкинс. Немало стихотворений посвятили Лоузу приближённые ко двору, или непосредственно не связанные с ним, но разделяющие роялистские взгляды, поэты: Р. Геррик, Дж. Тэтхем, А. Таунсенд, Р. Хит. В их стихах Лоуз предстаёт

олицетворением самой Музыки, родившейся и умершей вместе с редчайшим музыкантом. Его уподобляют выдающимся древнегреческим творцам: прославившемуся игрой на кифаре сыну Зевса и любимцу Аполлона Амфиону, победителю музыкальных состязаний Терпандру, сладчайшему Орфею, способному магически воздействовать на человека при помощи слов и музыки, и даже величайшему Пифагору [9, р. ix-xi]. Между тем, в посвящённых Лоузу эпитафиях и элегиях слышны не только чувствительные отклики о талантливом музыканте, со смертью которого «земля навсегда утратила свою гармонию» [Ibid.], но и злободневные политические мотивы как ностальгические нотки по безвозвратно ускользающему лучшему, как казалось кавалерам, времени. Эти элегии Генри Лоуз включил вместе с собственными сочинениями в собрание *Choice Psalmes*, появившееся в Лондоне незадолго до казни короля. Издав его в знак преданности Карлу I, Г. Лоуз (в обращении к читателю) также выразил надежду на сохранение памяти о своём младшем брате, посвятившем жизнь достойному служению Его Величества.

Усиление французских и итальянских влияний в годы Реставрации, резкая критика высоко ценимых при жизни Лоуза «Королевских контортов», последовавшая со стороны Ч. Бёрни и отразившая изменения художественных вкусов XVIII века, способствовали утасанию интереса к достижениям недавнего прошлого. Вновь имя Лоуза открыто зазвучало в последнее десятилетие XIX века. Увлечённый старинным репертуаром британский музыкант и исследователь А. Долмеч в 1889 г. обнаружил в лондонских библиотеках ноты инструментальных контортных пьес английского мастера и его современников, а 1890 г. исполнил их сочинения при участии членов своей музыкальной семьи. Так был задан импульс к практическому освоению, а с середины XX века и научной рефлексии обширного творческого наследия Лоуза, глубинное постижение которого позволит приблизиться к пониманию специфики придворной музыкальной культуры Англии второй четверти XVII века.

### •—————• ПРИМЕЧАНИЯ —————•

<sup>1</sup> Вызывающему сомнения в исторической подлинности портрету Лоуза обычно противопоставляют достоверный портрет его старшего брата Генри, выполненный У. Фейторном и размещенный на фронтисписе музыкального издания 1653 г. *Ayres and Dialogues, for One, Two, and Three Voyces*.

<sup>2</sup> В англиканстве – профессиональные певчие, часто не имевшие духовного сана, жившие среди

мирян, и способные замещать каноников во время их служебных поездок.

<sup>3</sup> «Искусство танца было названо древними греками орхестикой. Умение танцевать достойно похвалы и весьма кстати для молодого джентльмена, если, конечно, это уместно и учтиво. Платон, знаменитый философ, считал необходимым обучать детей танцу. Этот вид искусства ранее был в большом почете при дворах королей, ког-



да танцевали даже самые благородные рыцари своего времени! Славные и парящие движения джентльменов Судебных Иннов, венчающие их великие торжества, не оставляли без восхищения ни одного очевидца. Заниматься танцами с древних времен рекомендовали Афиной, Юлий Поллукс, Целий Родигин и другие, и многие считают, что танец подходит для отличного отдыха после серьёзного обучения и помогает тело сделать активным и сильным, а осанку – грациозной, столь необходимые и приличествующие джентльмену. Все это и подтолкнуло меня к публикации работы (зная нынешние времена и их

разногласия с природой). Но, то была фиктивная и сделанная тайком печатная копия, которая если бы и была опубликована, то из-за своего низкого качества осталась бы не востребовавшейся и воспрепятствовала бы обучению. Во избежание всего этого я оставил у себя другую превосходную копию и заручился поддержкой посвящённого в тайну друга, отважившись в следующей своей работе на мягкое порицание всех <...> джентльменов, любящих это искусство; не сомневаюсь в их доброте и прощении в знак нашей дружбы и благосклонно принимаю от них достойные похвалы» [8].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Английские «поэты-кавалеры» XVII века / пер., сост., коммент. М. Я. Бородинской. СПб.: Наука, 2010. 375 с.
2. Барг М. Кромвель и его время. М.: Учпедгиз, 1960. 244 с.
3. Бочаров Ю. Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка, 2013. № 4 (64). С. 11–18.
4. Волкова П. Мост через бездну. М.: Зебра Е, 2015. Кн. 3. 240 с.
5. *Cunningham J.* The Consort Music of William Lawes, 1602–1645. Woodbridge: The Boydell Press, 2010. xxiv+350 p.
6. *Fuller T.* The History of the Worthies of England. In 3 Vol. L.: Nuttall and Godgson, 1840. Vol. III. P. 336–337.

7. *Lefkowitz M.* Introduction // William Lawes: Select consort music // *Musica Britannica*. Vol. 21. L.: Stainer & Bell, 1963. P. xiii-xv.
8. *Playford J.* The English Dancing Master. L.: Thomas Harper, 1651. URL: [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP324643-PMLP144608-playford\\_dancing\\_master\\_1651.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP324643-PMLP144608-playford_dancing_master_1651.pdf).
9. William Lawes: Collected vocal music. Part 1: Solo songs / Ed. by G. J. Callon. Middleton: A-R Edition, 2002. xxxvi+91 p.
10. William Lawes (1602–45): 12 Psalms 'to common tunes' / Ed. by P. Gameson. York: York Early Music Press, 2002. 84 p.

### REFERENCES

1. Anglijskie «poehty-kavalery» XVII veka [English “Cavalier Poets” of the Seventeenth Century] / Transl. by M. Y. Boroditskaya. St. Petersburg: Nauka Press, 2010. 375 p.
2. *Barg M.* Kromvel' i ego vremya [Cromwell and His Era]. Moscow: Uchpedgiz Press, 1960. 243 p.
3. *Bocharov Y.* Barochnaya syuita: znakomaya i neznakomaya [The Baroque Suite: Familiar and Unfamiliar] // *Starinnaya muzyka* [Early music]. 2013. № 4 (64). P. 11–18.
4. *Volkova P.* Most cherez bezdnu [A Bridge Across the Abyss]. Moscow.: Zebra E Press, 2015. Book 3. 240 p.
5. *Cunningham J.* The Consort Music of William Lawes, 1602–1645. Woodbridge: The Boydell Press, 2010. xxiv+350 pp.

6. *Fuller T.* The History of the Worthies of England. In 3 Vol. L.: Nuttall and Godgson, 1840. Vol. III. P. 336–337.
7. *Lefkowitz M.* Introduction // William Lawes: Select consort music // *Musica Britannica*. Vol. 21. L.: Stainer&Bell, 1963. P. xiii-xv.
8. *Playford J.* The English Dancing Master. L.: Thomas Harper, 1651. URL: [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP324643-PMLP144608-playford\\_dancing\\_master\\_1651.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP324643-PMLP144608-playford_dancing_master_1651.pdf).
9. William Lawes: Collected vocal music. Part 1: Solo songs / Ed. by G. J. Callon. Middleton: A-R Edition, 2002. xxxvi+91 pp.
10. William Lawes (1602–45): 12 Psalms 'to common tunes' / Ed. by P. Gameson. York: York Early Music Press, 2002. 84 p.

### УИЛЬЯМ ЛОУЗ: ФИГУРА МУЗЫКАНТА В ЗЕРКАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ИСТОРИИ XVII ВЕКА

Статья посвящена одной из ключевых фигур раннего английского музыкального барокко – Уильяму Лоузу (1602–1645). Сохранившийся парадный портрет королевского фаворита, ныне красующийся на факультете музыки в Оксфорде, восторженные отклики современников о Лоузе как талантливом исполнителе и композиторе, равно как и высокая оценка его деятельности в трудах зарубежных исследователей XX–XXI веков, послужили импульсом к освоению и конкретизации представлений о жизни и творчестве музыканта малоизвестного в России. «Штрихи» к творческому портрету Лоуза и жанровая панорама его музыки, наследующая национальным позднеренессансным традициям, воссозданы в опоре на источники XVII века, результаты на-

учных изысканий зарубежных исследователей и содержание современных нотных антологий, посвящённых английскому мастеру. Рассмотрение творческой биографии Лоуза в контексте основных историко-культурных процессов в Англии XVII века, отмеченных, в частности, противостоянием между англиканами и пуританами, роялистами и парламентариями, позволяет высветить некоторые грани культурной жизни английского королевского двора во времена Карла I Стюарта и наметить векторы для дальнейшего глубокого постижения английской музыки «допёрселловских» времен.

*Ключевые слова:* Уильям Лоуз, Карл I Стюарт, английская музыка XVII века, консорт, придворная культура.

### THE PERSON OF WILLIAM LAWES IN THE MIRROR OF THE ENGLISH HISTORY OF THE SEVENTEENTH CENTURY

The article is devoted to William Lawes (1600 – 1645), one of the most important figures from the early English Baroque music period. A preserved ceremonial portrait of the royal favorite, paraded now at the Music department of Oxford University, the enthusiastic reviews of contemporaries about Lawes as a talented performer and composer, as well as high appreciation of his activities in the works by foreign researchers of the twentieth–twenty-first centuries all these triggered the studies of the lifetime and creativity of the musician, little-known in Russia. The «strokes» to Lawes` creative portrait and a panorama of his musical genres, inheriting national late Renaissance traditions, have been reconstructed on the base of the seventeenth century books and tractates,

the results of scientific researches of foreign authors, and on the contents of modern musical collections, containing the works of the English master. Studying the creative biography of Lawes in the context of the main historical and cultural processes of the seventeenth-century England, which were marked by disagreement between Anglicans and Puritans, royalists and parliamentarians, enables us to highlight the certain aspects of the cultural life of the English Royal court at the time of Charles I of England and to outline the vectors for the further deep understanding of the pre-Purcell English music.

*Keywords:* William Lawes, Charles I of England, English music of the seventeenth century, consort, court culture.

**Смирнова Татьяна Вячеславовна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
Россия, 630099, Новосибирск  
e-mail: s-tatyana-v@mail.ru

**Tatyana V. Smirnova**

PhD in Musicology  
Associate Professor of Music History Department  
Glinka Novosibirsk State Conservatory  
Russia, 630099, Novosibirsk  
e-mail: s-tatyana-v@mail.ru

