

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Евдокимов Александр Сергеевич

**Английский антем XVI — первой
половины XVIII века.**

Особенности воплощения библейского текста

17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Л.Л.Гервер

Москва – 2019

Оглавление

<i>Введение</i>	4
<i>Глава 1.</i>	
<i>Возникновение антема</i>	18
§1. Богослужбная музыка в предреформационный период.....	22
§2. Антем и современные ему тенденции церковного стиля.....	26
§3. Смена богослужбного языка как фактор музыкального стиля.....	33
§4. Нотопечатание и реформация.....	40
§5. «Полная псалтирь, переведенная на английский размер» архиепископом М. Паркером с музыкой Т. Таллиса.....	42
<i>Глава 2.</i>	
<i>Антемы конца XVI – первой половины XVII веков</i>	53
§1. Антемы полный (full) и стиховой (verse).....	55
§2. Антемы Уильяма Берда.....	61
§3. Антемы современников Берда.....	70
<i>Глава 3.</i>	
<i>Антемы четырех поколений английских композиторов послереставрационного периода (вторая половина XVII — первые десятилетия XVIII века)</i>	87
§1. Первое поколение	94
§2. Второе поколение.....	99
§3. Третье поколение.....	107
§4. Четвертое поколение.....	121
<i>Глава 4.</i>	
<i>Антемы Генри Перселла</i>	136
§1. Full-антемы Перселла.....	138

<i>Интонационная выразительность хорового письма</i>	138
<i>Гармонические приемы. Риторическая выразительность хорового письма</i>	140
§2. Стиховые антемы Перселла.....	147
<i>Композиционные особенности</i>	147
<i>Риторическая выразительность музыкального языка в сольных частях стиховых антем Перселла</i>	156
§3. Библейский параллелизм в антемах Перселла.....	163
Глава 5.	
<i>Антемы Георга Фридриха Генделя</i>	173
§1. Основные периоды антемного творчества Генделя.....	173
§2. Антемы для герцога Чандоса.....	182
<i>Общая характеристика</i>	182
<i>Тексты псалмов в Чандос-антемах</i>	193
<i>Вносимые музыкой смысловые акценты, ключевые слова и образы</i>	198
<i>Способы выделения текста</i>	210
§3. Библейский параллелизм в антемах Генделя.....	214
<i>Заключение</i>	232
<i>Список литературы</i>	234
<i>Указатель имен</i>	244

Введение

Согласно лаконичному, но емкому определению Дж.Харпера, антем — это «хоровое сочинение на англоязычный религиозный или моралистический текст, обычно предназначенное для исполнения во время богослужения»¹. В англиканской церкви антем звучит на утрене и вечерне после трех коллект (молитвы дня и двух неизменяемых молитв). Несмотря на свое английское происхождение, антем привлекал внимание не только британских и американских авторов: образцы антема присутствуют в творческом наследии таких композиторов как, например, Й. Гайдн и Ф. Мендельсон. В этом жанре работало и продолжает работать весьма значительное число композиторов вплоть до наших дней.

Настоящее исследование посвящено *английскому антему XVI — первой половины XVIII века*. Этот период включает важнейшие моменты в истории жанра: от возникновения до наивысшего расцвета в творчестве Перселла, а затем и Генделя.

В каждую конкретную эпоху антем приобретал особые черты. Менялись стилевые ориентиры, сопутствовавшие изменениям в области религиозной и политической жизни, обновлялся звуковой облик антема, как и представления о его форме, протяженности, составе исполнителей и многом другом. Единственное, что оставалось одним и тем же, был *текст*, источником которого служила почти исключительно Библия — Псалтирь или, намного реже, другие книги Священного писания. Неизменно присутствовала и тесная, хотя и принимавшая весьма различные формы, *взаимосвязь текста и его музыкального воплощения*: именно этот аспект является для нас основополагающим.

При всей обширности исследований об английском антеме, его *текстовая основа* остается на периферии исследовательского внимания. Как правило, дело

¹ Harper, J. Anthem // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. Electronic edition.

ограничивается сведениями об источниках текста, использовании музыкально-риторических фигур и приемов звукоизобразительности. Нам же представляется весьма важным изучить *воздействие библейского стиха с присущей ему структурой* на музыку, в разные времена звучащую по-разному, но неизменно служащую «переводом» текста Библии на собственный язык. С такой позиции произведения на библейский текст (насколько мы можем судить) не рассматриваются в музыковедческих публикациях, что свидетельствует об **актуальности** избранной темы исследования.

Мы исходим из **гипотезы**, согласно которой опора на *структурные и образные* особенности библейского текста является *единственным неизменным признаком* антема XVI—XVIII веков.

Оценивая **степень изученности** интересующей нас проблематики, следует отметить, что масштабная работа, в которой был бы последовательно, с одних и тех же позиций, осуществлен детализированный анализ антема на разных стадиях его бытования, на сегодняшний день отсутствует.

Традиционно — в монографиях и статьях, посвященных музыке барокко или отдельным периодам истории английской музыки, — антем рассматривается в том или ином историко-стилевом контексте, нередко в сопоставлении с другими жанрами церковной музыки. Так обстоит дело в классическом труде М. Букофцера «Музыка в эпоху барокко»², где об антеме речь идет в разделе, посвященном обзору англиканской церковной музыки, в таких существенных источниках сведений об антеме как «Путеводитель по музыке барокко» Дж. Сэди³, «Музыкальное творчество в Англии периода Реставрации» Р. Хериссон⁴ и «Музыка и Реформация в Англии» П. Ле Хурая⁵, уделяющего большое внимание процессам формирования антема и его связям с католическими жанрами церковной музыки в Англии эпохи Реформации, а также

²Bukofzer, M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach / Manfred Fritz Bukofzer. New-York: W.W. Norton, 1947. 489 p.

³Sadie, J.A. Companion to baroque music / J.A. Sadie. Berkeley: University of California Press, 1998. 549 p.

⁴Herissone, R. Musical Creativity in Restoration England / Rebecca Herissone. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 456 p.

⁵Le Huray. P. Music and the Reformation in England / Peter Le Huray. Oxford: Oxford University Press, 1967. 454 p.

в важных для нашей темы статьях Р. Брея (под названием «1485-1600»)⁶ и Дж. Уэйнрайта («1603-1642»)⁷, опубликованных в составе «Исследований о музыке Средневековья и Возрождения» под редакцией Дж. Хара. Брей и Уэйнрайт предпринимают всестороннее исследование преемственных связей между различными этапами существования английской музыки, выявляют ее специфически национальные черты и признаки континентальных влияний. Показательно, что в названиях этих и многих других публикаций, авторы которых обращаются к антему, само это слово отсутствует.

Назовем также книги Т. Дугидва «Метризованная псалмодия в печати и практике»⁸, где описаны многочисленные английские и шотландские издания стихотворных переложений псалмов, Д. Стивенса «Церковная музыка Тюдоров»⁹, где, в частности, рассматривается преемственность и различия нового и старого стиля церковной музыки; сборник статей под редакцией Дж. Морхэма «Английская хоровая практика»¹⁰, содержащий интересные сведения об особенностях исполнения английской хоровой музыки XV–XVII веков и специфике произношения английских текстов; ценное издание справочного характера «Исторический словарь церковной музыки» Дж. Свэйна¹¹, небольшую брошюру У. Пэрри «Тринадцать столетий английской церковной музыки»¹².

В ряде случаев в нашей диссертации предпринимается диалог с некоторыми из перечисленных англоязычных изданий. Так, статье Р. Брея не содержится нотных примеров, иллюстрирующих его наблюдения относительно влияния английского языка на ритмическую структуру музыки для англиканского богослужения, в т.ч. антемов. Анализируя образцы музыки рассматриваемого

⁶ Bray, R. England, i: 1485-1600 / Roger Bray // European music 1520- 1640: studies in Medieval and Renaissance Music / Ed. James Haar. Woodbridge, UK:Boydell Press, 2006. P. 487-509.

⁷ Wainwright, J. England, II: 1603-1642 / Jonathan P. Wainwright // European music 1520-1640: studies in Medieval and Renaissance Music / Ed. James Haar. Woodbridge, UK:Boydell Press, 2006. P. 510-527.

⁸Duguid, T. Metrical Psalmody in Print and Practice: English 'Singing Psalms' and Scottish 'Psalm Buiks', c. 1547-1640 / Timothy Duguid. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2014. 326 p.

⁹ Stevens, D. Tudor Church Music / D. Stevens. - New York: Merlin Press, 1955. - 148 p.

¹⁰Morehen, J. English Choral Practice 1400–1650 / J. Morehen. - Cambridge: Cambridge University Press, 1996. - 264 p.

¹¹Swain, J.P. Historical Dictionary of Sacred Music / J.P. Swain. Lanham: Scarecrow Press, 2006. 336 p.

¹²Parry, W.H. 13 centuries of English church music / W.H. Parry. London:Hinrichsen Edition Ltd, 1946. Режимдоступа: <http://www.katapi.org.uk/13cChMusic/13cCM1.htm#Title>

периода, мы находим лишь частичное подтверждение словам ученого¹³. Достаточно лаконичный обзор четырех поколений английских композиторов периода Реставрации, представленный в монографии Букофцера, а также краткие упоминания о воздействии континентальной музыки на антем, мы превращаем в подробное аналитическое описание, подтверждающее наблюдения ученого.

Существенным источником сведений об антеме служат и исследования, посвященные творчеству отдельных композиторов. Таковы книги о Перселле Р. Хериссон¹⁴, П. Холмана¹⁵, М. Адамса¹⁶ и Р. Шея¹⁷; о Генделе Э. Демонда¹⁸ и Д. Барроуза¹⁹ и др. В этих изданиях антем упоминается в контексте творчества того или иного композитора, подробно анализируются ключевые с точки зрения авторов исследований сочинения и содержатся интересные наблюдения. Так, Хериссон, говоря об антемах Перселла, выявляет и особенности творческого метода композитора, сопоставляя Перселла и его современников. Барроуз, предпринимая масштабное исследование деятельности Генделя в качестве церковного композитора, подробно анализирует с различных сторон антемы, созданные композитором на протяжении его достаточно продолжительного творческого пути, освещая историю создания, особенности музыкального языка и различия между переработками одного и того же сочинения. Анализируя музыку Генделя с позиций музыкальной риторики, Демонд приводит ряд примеров из антемного творчества композитора.

К сожалению, ряд изданий, посвященных английской церковной музыке, был для нас недоступен. В их числе книги Ч. Алвза «История западной хоровой музыки»²⁰, Э. Ганта «О, воспойте Господу»²¹, К. Лонга «Музыка английской

¹³ См. С.22–41 настоящего исследования.

¹⁴ Herissone, R. *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell* / Rebecca Herissone. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2012. 438 p.

¹⁵ Holman, P. *Purcell* / Peter Holman. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2010. 576 p.

¹⁶ Adams, M. *Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style* / Martin Adams. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 388. p.

¹⁷ Shay, R. *Purcell as collector of 'ancient' music: Fitzwilliam MS 88* / Robert S. Shay // *Purcell Studies*. / Ed. Curtis Prince. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

¹⁸ Demond, Edward C. *Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytical Approach* / Edward C. Demond. Madison: University of Wisconsin, 1988.

¹⁹ Burrows, D. *Handel and the English Chapel Royal* / Donald Burrows. Oxford: Oxford University Press, 2005. 680 p.

²⁰ Alwes, C.L. *A History of Western Choral Music, Volume 1* / Chester L. Alwes. Oxford: Oxford University Press, 2015. 506 p.

церкви»²².

Следует отметить, что в доступных нам англоязычных изданиях антем рассматривается только лишь наряду с другими жанрами церковной музыки, в контексте музыкальной культуры того или иного исторического периода или творческой биографии того или иного композитора. Едва ли не единственной работой, специально посвященной антему как жанру, имеющему длительную историю, является статья «Антем» Дж. Харпера в музыкальном словаре Гроува²³.

В русскоязычных учебных пособиях и монографиях, посвященных истории музыки²⁴, английский антем упоминается редко. В книге М.Н. Лобановой²⁵ можно обнаружить буквально несколько фраз об этом жанре в связи с творчеством Перселла и Генделя. Немногом больше сведений об антеме мы находим в монографиях о Генделе А.С. Белоненко²⁶ и И. Барна²⁷; наиболее полная информация об этом жанре среди изданий на русском языке содержится в монографии Дж. Уэстреп о Перселле²⁸. Упомянем и о статье из Музыкальной энциклопедии под названием «энсзем». Такая транслитерация является свидетельством отсутствующей традиции произношения слова в 1970–1980-х гг., когда выходило это масштабное издание.

Если же оценивать исследовательский интерес к вопросу об особенностях воплощения библейского текста в антеме, то его следует признать крайне незначительным.

Приходится буквально по крупицам собирать сведения о текстах антемов, обращаясь и к трудам по истории европейской или же английской музыки

²¹ Gant, A. *O Sing unto the Lord: A History of English Church Music* / Andrew Gant. London: Profile Books, 2015. 352 p.

²² Long, K.R. *The music of the English church* / K.R. Long. New York: St. Martin's, 1972. 451 p.

²³ Harper, J. *Anthem* / John Harper, Peter Le Huray, Daniel Ralph, John Ogasapian // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Electronic edition.

²⁴ Таких как Браудо, Е.М. *Всеобщая история музыки* / Е.М. Браудо. М.: Государственное издательство, 1930. 2 т; Ливанова, Т.Н. *История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т.* / Т.Н. Ливанова. М.: Музыка, 1983. 2 т. и др.

²⁵ Лобанова, М.Н. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики* / М.Н. Лобанова. М.: Музыка, 1994. 320 с.

²⁶ Белоненко, А.С. *Георг Гендель* / А.С. Белоненко. Л.:Музгиз, 1971. 80 с.

²⁷ Барна, И. *Если бы Гендель вел дневник...* / И. Барна ; пер. с венгерского В. Тогобицкий. Будапешт: Корвина, 1972. 600 с.

²⁸ Уэстреп, Дж. *Генри Перселл* / Дж. Уэстреп ; пер. с англ. А. Кочнев. М.: Музыка, 1980. 238 с.

эпохи барокко, и к специальным исследованиям об антеме. Назовем несколько примеров такого рода. Букофцер, сравнивая антем с духовной кантатой и указывая на принадлежность обоих к изменяемой части богослужения, уточняет: тексты кантат, которые часто брались из Псалтири, могли содержать «свободные вставки», в то время как «тексты антемов ограничивались псалмами»²⁹.

Вопрос о текстах антемов обсуждается и в других исследованиях³⁰, где по преимуществу обращается внимание на текст в связи с образностью антемов и использованием музыкально-риторических фигур³¹. Таковы статьи Е.В. Карман, посвященные скорбным, учительным и славильным антемам У. Берда, где рассматривается музыкально-риторическое воплощение словесного текста³², монография и ряд статей Н.В. Дуды, посвященные светской песне в творчестве Г. Перселла, где, в частности, рассматриваются риторические фигуры, встречающиеся в светских и духовных сочинениях Перселла³³ и названная выше книга Демонда о Генделе³⁴.

Отдельного упоминания заслуживает статья «Процесс выбора текста в Чандос-антемах Генделя»³⁵ Ховарда Кокса, который детально исследует работу

²⁹ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. New-York: W.W. Norton, 1947. P.198-199.

³⁰ См., в частности, Wainwright J. England, II: 1603-1642 // European music 1520-1640: studies in Medieval and Renaissance Music / Ed. James Haar. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006. P.520.

³¹ Говоря о музыкально-риторических фигурах, мы опираемся на работы, специально посвященные этой теме (к примеру, Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.; Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С.Баха. М.: Классика-XXI, 2017. 112 с., а также к разделам монографий и научным статьям, где вопросы музыкальной риторики рассматриваются в связи с творчеством отдельного композитора.

³² Карман, Е.В. Музыкальная риторизация текста в славильных антемах Уильяма Берда // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 8: в 3-х ч., ч. 1. С.85-90; Карман Е.В. Музыкально-риторические фигуры в скорбных антемах Уильяма Берда // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3 (32). С.169-174; Карман Е.В. Образно-музыкальный лексикон учительных антемов Уильяма Берда // Альманах современной науки и образования. 2015. № 3. С.45-49.

³³ Дуда, Н.В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2017. 190 с.; Дуда Н.В. Музыкальная теория и практика в учебных руководствах Англии XVII века // Южно-российский музыкальный альманах. 2015. № 2 (19). С.70-75; Дуда Н.В. Духовные песни Генри Перселла // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2015. № 6 (85). С.37-41; Дуда Н.В. Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Перселла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3. С.11-17. Упоминания об антеме содержатся и в исследовании: Лозовская, Н.В. Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века: дис... канд. иск.: 17.00.02 / Лозовская Наталия Вячеславовна. М., 2015. 277 с.

³⁴ Demond Edward C. Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytical Approach. Madison: University of Wisconsin, 1988.

³⁵ Cox, H. The text selection process in Handel's Chandos anthems // Bach. Vol. 24 (1993). № 1 (spring-summer). P.21-34.

Генделя с библейскими текстами, выявляя вставки и сокращения стихов и полустиший и другие особенности составления либретто³⁶.

Объектом нашего исследования является жанр английского антема в его историческом развитии, представленный избранными сочинениями композиторов XVI — первой половины XVIII века.

Предмет исследования — проявление в антемах черт музыкального стиля, взятого в аспекте его отношения со структурой и выразительными особенностями библейского текста.

Цель работы — исследование антемов, созданных английскими композиторами XVI — первой половины XVIII века и формирование целостного представления о жанре с меняющимся от периода к периоду звуковым обликом, которое, однако, формировалось под постоянным воздействием библейского стиха с присущей ему структурой.

Осуществление избранной цели раскрывается в ряде **задач**. Стремясь представить антем во всей возможной полноте, мы сочли целесообразным построить исследование по историческому принципу и рассмотреть этот жанр на каждом этапе его развития, 1) в контексте религиозных, политических, культурных тенденций данного времени, 2) как собственно музыкальное явление, 3) как музыку, в которой находят отражение структурные и выразительные особенности библейского текста, на который она написана.

Методология и методы исследования. В исследовании использован **метод комплексного анализа**, в основу которого положен сравнительно-исторический подход. Кроме того, при анализе библейского текста и его воздействия на музыку антема, в диссертации используется **подход к анализу библейского текста**, предложенный в диссертации А.С. Десницкого «Характер и функции параллелизма в библейских текстах»³⁷.

³⁶ Ibid. P.21.

³⁷ Десницкий, А.С. Характер и функции параллелизма в библейских текстах: дис. ... докт. филолог.наук: 10.01.03 / Десницкий Андрей Сергеевич. М., 2010. Единичный опыт музыковедческого анализа с позиций библейского параллелизма осуществлен в статье: Гервер, Л.Л. Смысловый маятник библейской песни Magnificat anima mea Dominum и Magnificat И.С. Баха / Л.Л. Гервер // Музыковедение в XXI веке. Россия-Германия: диалоги и параллели: сб. научных трудов РАМ им. Гнесиных. М.: 2014. С. 7-18.

Мы полагаем необходимым остановиться на этом вопросе, чтобы разъяснить свою позицию и кратко изложить необходимые исторические и теоретические данные.

В отличие от риторических и звукоизобразительных аспектов, издавна привлекавших внимание музыковедов, библейский параллелизм предполагает рассмотрение вопроса о взаимодействии музыки и слова не только на уровне следования музыки за содержанием словесного текста, но и на уровне *влияния формы библейского текста на музыкальное формообразование*. Для обнаружения этого влияния необходима *адаптация* аналитических позиций, выработанных Десницким, к музыке на библейский текст.

Библейским стихам присуща некая неизменная структура, обнаруженная впервые английским епископом Лаутом, переводчиком Книги пророка Исаии³⁸. «Параллелизмом, — писал Лаут, — называю я соответствие между одним стихом или строкой, и другим. Когда в строке высказано суждение, а к нему добавляется или под ним в другой строке располагается еще одно, подобное или противоположное ему по смыслу, либо близкое по форме грамматической конструкции, то эти строки я называю параллельными, а слова и обороты, сообразующиеся друг с другом в данных строках, называю параллельными членами»³⁹.

Согласно формулировке Десницкого, параллелизм — это «характерный прием организации текста, проявляющийся на всех уровнях, от фонетики до макрокомпозиции, при котором одноуровневые элементы текста сопоставляются друг другу. В результате подчеркиваются парадигматические отношения между сопоставляемыми элементами текста, происходит частичное переструктурирование связи между обозначающим и обозначаемым, читательское восприятие деавтоматизируется, возникает система множественных и подчас неочевидных смыслов, не сводимых к сумме значений отдельных элементов текста. С точки зрения носителей библейской традиции,

³⁸ Lowth R. Isaiah. A New Translation with a Preliminary Dissertation and Notes. London: J. Nichols, 1795. P.409.

³⁹ Яковсон, Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С.99-132. [Electronic resource]. Режим доступа: <http://www.philologoz.ru/classics/jakparal/jakparal.htm>

речь здесь идет не просто о случайных внешних совпадениях и не просто о риторическом приеме, но о своеобразном отражении внутренней организации окружающего мира»⁴⁰. По мысли ученого, параллелизм пронизывает все уровни текста, от самых крупных (целых книг) до мельчайших (отдельных стихов и даже созвучий). Параллелизм может проявляться с различной степенью очевидности и ожидаемости, однако его постоянное присутствие и ключевое значение для библейских текстов неопровержимо доказано ученым⁴¹. Существует *параллелизм звуков и слогов* — звуковой, морфологический, ритмострофический и лексический⁴² — и *параллелизм образов*⁴³, реализующийся в двучленных структурах: полустипях, соседних стихах, иногда более крупных единицах текста.

Классификация *параллелизма образов*, предложенная Десницким, содержит ряд пунктов, вполне «переводимых» на язык музыки и потому актуальных для нашего рассмотрения. Воспроизведем наиболее важные для нашего исследования варианты параллелизма, показанные исследователем на примерах из Книги Притчей.

Из рубрики «Единство»:

Повтор (А, иначе говоря, Б): Сын мой, с ними не ходи по дороге, на их путь ступить остерегайся (1:15).

Уточнение (то А, которое Б): Не сдвигай старинной межи, которую отцы установили (22:28).

Интенсификация (А и даже Б): Страх Господень — надежная защита, прибежище тебе и твоим детям (14:26).

Из рубрики «Соположение»:

Контраст (есть А, но есть и Б): В словах бедняка мольба, но грубость в ответе богача (18:23)

Тождество (А есть Б): Господа бояться — вот начало мудрости, Святого

⁴⁰ Десницкий, А.С. Характер и функции параллелизма в библейских текстах: дис.... докт. филолог.наук: 10.01.03. М., 2010. С.89.

⁴¹ Там же. С.189-203.

⁴² Там же. С.159-179.

⁴³ Там же. С.180-205.

познавать — вот в чем разум! (9:10).

Из рубрики «Взаимодействие»:

Причина и следствие (А, следовательно, Б): Накажешь наглеца — простакі образуются, отчитаешь разумного — он поймет твою науку (19:25)⁴⁴.

Следуя за библейским текстом, музыка антемов отображает и присущую ему *структуру*. Поскольку «параллелизм синтаксический, лексический и фонетический (аллитерации и ассонансы), тесно связан с параллелизмом смысловым»⁴⁵, музыка естественно откликается и на *смысл* параллельных структур библейского текста.

Положения, выносимые на защиту:

- Антем — это жанр английской музыки, порожденный Реформацией. Он отвечал новым запросам этой эпохи, и, вместе с тем, был глубоко традиционным в своей сущности явлением, подготовленным предшествующим развитием английской церковной музыки и соответствующим специфическим особенностям английского национального начала.

- С момента своего возникновения антем является одним из важнейших жанров музыки англиканского богослужения, при этом сфера его бытования включает в себя также и домашнее музицирование, и концертные залы. В музыкальном языке антемов находят свое отражение особенности различных периодов английской истории и музыкальной культуры.

- Теснейшая взаимосвязь слова и музыки, определившаяся еще на этапе формирования жанра, проявляется в различных исторически обусловленных формах. Эта взаимосвязь реализуется на двух уровнях. Во-первых, музыка передает содержание *ключевых слов* библейского текста — прежде всего, посредством риторических фигур. Во-вторых, музыка откликается на структуру *стиха* — основной единицы библейского текста, которая становится *и единицей музыкальной формы*, отграничивающей части антема.

⁴⁴ Десницкий, А.С. Характер и функции параллелизма в библейских текстах. С.192-195.

⁴⁵ Там же. С.38.

- Воплощение библейского параллелизма в музыке антемов определяется стилем конкретной эпохи и конкретного композитора и в той или иной форме неизменно обнаруживается во всех сочинениях рассматриваемого жанра.
- В основных разновидностях антема — полный (full) и стиховой (verse) — воплощение библейского текста различается по музыкальным средствам, но совпадает в основных чертах.

Материалом исследования служат две группы источников. Первую группу составляют музыкальные сочинения в жанре антема английских композиторов XVI — первой половины XVIII века. Вторую группу представляют публикации, в которых содержится словесный текст этих сочинений: Книга общественного богослужения⁴⁶, Библия короля Якова⁴⁷, различные стихотворные переложения Псалтири⁴⁸ и др.; к этой группе источников примыкает и сравнительно небольшое число доступных нам документальных материалов⁴⁹.

Конечно, невозможно в полной мере охватить и осветить все сочинения весьма широкого временного отрезка, поэтому аналитические разделы исследования рассматривают наиболее яркие и характерные образцы, представленные сегодня в звукозаписи и нотографии и позиционируемые как наиболее показательные в зарубежных исследованиях, посвященных истории английской музыки. На наш взгляд, наличие музыкального произведения в печатном и звучащем виде

⁴⁶ The Book of Common Prayer (1662 edition). London: John Baskerville, 1762. 339 p.; Merbecke, J. The Booke of Common Praier Noted / John Merbecke. London: 1550. 152 p.

⁴⁷ The Holy Bible: King James Version. [Electronic resource]. Режим доступа: <https://www.kingjamesbibleonline.org/1611-Bible/>.

⁴⁸ Crowley, R. The Psalter of Dauid newly translated into Englysh metre in such sort that it maye the more decently, and wyth more delyte of the mynde, be reade and songe of al men / R. Crowley. — London: R. Crowley, 1549. — 360 p.; Hopkins, J., Sternhold, T., Whitingham, W. and others. The Whole book of psalms, collected into English metre / J. Hopkins, T. Sternhold, W. Whitingham and others. — London: John Daye, 1584. — 310 p.; Parker, M. The whole Psalter translated into English Metre, which contayneth an hundreth and fifty Psalmes / M. Parker. — London: John Daye, 1567. — 548 p.; Tate, N., Brady, N. A New Version Of The Psalms Of David: Fitted To The Tunes Used In Churches / Nahum Tate, Nicholas Brady. — Whitefish: Kessinger Publishing LLC, 2007. — 190 p.; Ravenscroft, T. The Whole Booke of Psalmes: With The Humnes Evangelicall, and Songs Spiritual / Thomas Ravenscroft. London: 1621. 300 p.; Ainsworth, H. The book of Psalmes: Englished both in prose and metre with annotations, opening the words and sentences, by conference with other Scriptures / Henry Ainsworth. Amsterdam: Giles Thorp, 1612. 362 p.; Playford, J. The Whole Book of Psalms / John Playford. London: W. Godbid, 1677. 293 p.; Este, T. The Whole Booke of Psalmes / Thomas Este. London: 1592. http://imslp.org/wiki/The_Whole_Booke_of_Psalms (Various).

⁴⁹ The Diary of John Evelyn: in two volumes / Ed. William Bray. New York & London: M.W. Dunne, 1901. 2 v.; Defoe, D. A tour thro' the whole island of Great Britain, divided into circuits or journies / Daniel Defoe. London: JM Dent and Co, 1927. 424 p. и др.

свидетельствует о востребованности и актуальности этого сочинения в наши дни, а оценки английских исследователей прошлого и современности позволяют выделить наиболее значительные явления в истории жанра.

Научная новизна данной работы состоит 1) в том, что она представляет собой первое исследование, целиком посвященное английскому антему, 2) в установке на анализ музыки с «текстовых» позиций, 3) в привлечении данных филологической науки и библеистики, а также в адаптации аналитических приемов, использованных в исследовании Десницкого, к музыкальному материалу антемов.

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что она способствует созданию целостного представления об английском антеме XVI — первой половины XVIII века, в теоретическом и музыкально-историческом осмыслении этого жанра, в формировании подходов к рассмотрению духовной музыки на библейский текст, а также в успешной адаптации достижений филологической науки для анализа музыкальных явлений.

Практическая значимость работы заключается в возможности использовать ее материалы и выводы для дальнейшего изучения антема, а также других духовных жанров, основанных на библейских текстах, — в русле апробированных в диссертации подходов. Данные диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории музыки и полифонии.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», неоднократно обсуждалась на ее заседаниях и была рекомендована к защите. Основные положения работы освещены в публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Кроме того, некоторые результаты исследования были представлены автором в докладе «Следование музыки за структурой псалма в Чандос-антемах Г.Ф. Генделя» в рамках международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование», проходившей в РАМ

имени Гнесиных 26-27 ноября 2014.

Структура исследования.

Во Введении дается обоснование актуальности, научной новизны и значимости исследования. Здесь представлены формулировка генеральной проблемы исследования и определение ее аспектов; описание материала исследования и обоснование сделанного выбора; описание методов, задействованных в исследовании; принятые ограничения и допущения; картина современного научного знания в данной области.

Основное содержание работы изложено в пяти главах, посвященных истории антема.

В Первой главе рассматривается первый период существования антема, от его возникновения до конца XVI века. Вторая глава посвящена антемам следующего периода, ограниченного, с одной стороны, временем возникновения двух жанровых разновидностей («полный» и «стиховой»), с другой — началом периода английской Республики. Третья глава, посвященная антему второй половины XVII — первых десятилетий XVIII века, содержит очерк творчества нескольких поколений композиторов, предшественников и современников Перселла и Генделя. Четвертая глава посвящена антемному творчеству Перселла, Пятая глава — Чандос-антемам Генделя.

В каждой из глав выдерживается единый принцип рассмотрения музыкального материала: «музыкальные свойства антема как таковые — особенности формы, мелодики, ритмики, фактуры и т.п., «отражение в музыке выразительных и структурных особенностей поэтического текста. Однако в главах 4 и 5, в силу их монографического характера, общая схема дополнена целым рядом позиций, соответствующих индивидуальным особенностям как самих рассматриваемых сочинений, так и истории их создания.

В каждой из глав исследования содержится *большое число библейских текстов в русских переводах с английского языка*. Из-за встречающихся расхождений между доступными нам русскоязычными переводами Библии,

опирающимися на греческий текст, и теми англоязычными переводами, которыми пользовались авторы антемов, нами был предпринят подстрочный перевод английских текстов на русский язык с целью максимально точного анализа тексто-музыкальных связей. Эта же работа была проделана и для стихотворных переложений псалмов, которые являются, по существу, свободным поэтическим пересказом библейского оригинала.

Выводы исследования освещены в Заключение. Диссертация содержит также Список литературы и Указатель имен.

Глава 1. Возникновение антема

Антем (дословно гимн) связан с реформацией в Англии и своим происхождением, и сферой бытования.

Образование англиканской церкви ведет отсчет от 1534 года, когда был принят акт о супримате (король становился главой церкви). Однако ярчайший деятель реформации архиепископ Томас Кранмер принял сан несколько раньше, в 1532, а Новый Завет в переводе Тиндейла был издан (правда, в Германии) еще в 1525 г. Иными словами, водораздел между эпохами католической и англиканской церковью приходится на начало 1530-х гг.

К периоду Реформации английская церковная музыка приходит со стандартным набором жанров католического богослужения. Исследователи указывают на Роберта Ферфакса и Джона Тавернера как на ярчайших представителей предреформационной церковной музыки. В мессах первого нашел свое законченное воплощение «старый» предреформационный стиль, а мессы второго содержат зерна нового стиля, окончательно оформившегося после Реформации⁵⁰.

Среди предреформационных богослужебных жанров, подготовивших появление антема, следует отметить *антифон*. В своей статье Роджер Брей упоминает об особой английской традиции исполнения вечернего антифона (Evening Antiphon) перед образом Девы Марии. Исследователь отмечает, что эти произведения нередко отличались полифонической изысканностью и особой сложностью⁵¹. Еще одним распространенным жанром, традиционно привлекавшим внимание английских и континентальных композиторов и традиционно отличавшийся сложностью и изысканностью полифонической музыки, был *мотет*. Примечательно, что, если месса и антифон с приходом Реформации первыми уступают место жанрам нового англиканского богослужения, то мотет несколько дольше остается востребованным.

⁵⁰ Bray, R. England, i: 1485-1600 // European music 1520- 1640: studies in Medieval and Renaissance Music. / Ed. James Haar. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006. P.487-509.

⁵¹ Ibid. P.490.

С приходом Реформации появляются новые жанры церковной музыки. Наряду с антемом возникает *кантикль* (canticle). Согласно определению, приводимому в музыкальном словаре Гроува, кантикль – это гимн на текст из Священного Писания, но не из книги Псалмов. В то же время в англиканской традиции кантиклями называют и гимны на тексты небиблейского происхождения (например, Te Deum) и гимны на тексты некоторых псалмов. Отличие от антема состоит в том, что антем относится к изменяемой части богослужения, тогда как кантикль – к неизменяемой.

В связи с обновлением порядка богослужения и его упрощением по сравнению с католическим, от всего многообразия жанров богослужебной музыки остались только антемы и кантикли. Особой разновидностью богослужебной музыки, появившейся вместе с Реформацией, были *англиканские напевы* (Anglican chant). Это были особые простые музыкальные формулы в четырехголосной аккордовой фактуре, использовавшиеся для пения во время богослужений. На один и тот же напев могли распеваться певческих голосов самые различные тексты, при этом число слогов в текстовой фразе, как правило, превышало число звуков в соответствующей мелодической фразе. Переложение текста на музыку происходило при помощи повторений отдельных звуков мелодической фразы. Так, 8 слогов начального стиха в английском Магнификате укладывались в 4-звучную мелодическую фразу следующим образом:

d—d—d	e—e—e	d	h
My soul doth	mag-ni-fy	the	Lord

Предельная простота музыкального решения, по-видимому, была востребована в тех случаях, когда уровень певцов не позволял исполнять более сложную музыку. Простота обеспечивала и отчетливость звучания текста. Исследователи английской церковной музыки упоминают, что такие напевы создавались многими композиторами, в том числе во второй половине XVII века: Блоу, Хамфри, Перселлом и др.

На протяжении XVI — первой половины XVIII века наблюдается

следующая картина: месса и другие жанры католической богослужебной музыки, а вслед за ними и мотет, с приходом Реформации постепенно исчезают из английской музыки, на короткое время вернувшись во время правления королевы Марии I. Поэтому церковную музыку рассматриваемого периода представляют новые жанры, появившиеся вместе с Реформацией. Однако и антем вместе с кантиклем переживают гонения в период господства пуритан, так как единственной разновидностью церковной музыки, которую они признавали, были англиканские напевы⁵². С приходом Реставрации антем и кантикль возвращаются под своды храмов и интенсивно развиваются.

В области инструментальной музыки до 1560 года преобладали церковные сочинения — органские мессы и гимны — полифонические пьесы для органа, порой с использованием *cantus firmus*⁵³. Брей отмечает, что крайне малое количество светских клавирных сочинений начала XVI века представляет собой танцевальные пьесы, ориентированные на вариационный метод развития материала⁵⁴. Ансамблевые сочинения, по мнению исследователя, были представлены танцевальными пьесами для исполнения при королевском дворе⁵⁵. Во второй половине XVI — первой половине XVII века в Англии наступает расцвет клавирной, лютневой и ансамблевой музыки⁵⁶. Большой любовью до Реставрации пользовались ансамбли виол, однако существовали и другие составы, в т.ч. и скрипичные⁵⁷. Излюбленными и наиболее примечательными жанрами английской инструментальной музыки исследователи называют фантазии, вариации и *In nomine*⁵⁸. Как отмечает Букофцер, в этих сочинениях сформировался абстрактный инструментальный стиль, распространившийся из Англии на север континента⁵⁹.

⁵² Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P.199.

⁵³ Bray, R. England, i: 1485-1600. P.495.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid. P.496.

⁵⁶ Ibid. P.507; Wainwright J. England, II: 1603-1642. P.510-527.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Английский инструментальный жанр, получивший название по соответствующему разделу мессы Джона Тавернера «Gloria tibi Trinitas». Это небольшая композиция на *cantus firmus*, в которой имитации свободных голосов вторят начальной интонации *c.f.* См.: Meyer E.H. The "In Nomine" and the birth of polyphonic instrumental style in England // Music and Letters. xvii (1936). P. 25-36.

⁵⁹ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P.71.

Светские вокальные жанры в предреформационную эпоху были представлены *кэрол* и *ансамблевой песней* (part-song)⁶⁰, арией в сопровождении лютни и мадригалами⁶¹.

Отдельного упоминания заслуживают музыкально-сценические жанры, представленные разговорной драмой (spoken drama), где музыке отводилась подчиненная роль (сопровождение танцев, инструментальные вступления, песенные эпизоды, звуковые эффекты и т.д.) и маской⁶². Как отмечает Букофцер, в жанре маски английские композиторы делали первые шаги в освоении итальянского речитатива⁶³.

После Реставрации клавирная музыка представлена пьесами для клавесина, которые нередко свободно komponуются в сюиту⁶⁴, в области ансамблевой музыки, где скрипки окончательно утверждаются вместо виол, по-прежнему появляются фантазии, которые уже воспринимаются как нечто устаревшее, а также сюиты из танцевальных пьес⁶⁵. Букофцер отмечает в инструментальной музыке Англии второй половины XVII века значительные итальянские и французские влияния. Что касается музыкально-сценических жанров, то ни маска, ни опера не получила широкого развития, а в начале XVIII века музыкально-сценические жанры были представлены в Англии только зарубежными сочинениями.

Первые образцы антема представлены в сборниках Wanley и Lumley (1546–1549), а также в *Certaine Notes* Джона Дэя (1560), где, помимо анонимных антемов, присутствуют сочинения Уильяма Витброука, Роберта Джонсона (I), Томаса Костана, Уильяма Манди, Роберта Оукланда, Томаса Таллиса, Кристофера Тая, Джона Хиса I и Джона Шеппарда⁶⁶.

Реформация была временем великих перемен в английской истории и культуре вообще и в музыкальном искусстве в частности. Для того, чтобы понять

⁶⁰ Bray, R. *England*, i: 1485-1600. P.496.

⁶¹ Wainwright J. *England*, II: 1603-1642. P.523.

⁶² *Ibid.* P.526.

⁶³ Bukofzer M. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*. P.181.

⁶⁴ *Ibid.* P.193.

⁶⁵ *Ibid.* P.193-194.

⁶⁶ Harper J. *Anthem*.

всю глубину этих перемен, обратимся вначале к музыке того периода, который предшествовал реформации.

§1. Богослужбная музыка в предреформационный период

Роджер Брей, автор исследования об английской музыке эпохи Тюдоров, указывает на следующие характерные особенности церковного стиля конца XV начала XVI в.⁶⁷:

- полнозвучная широкая фактура, охватывающая максимально большой хоровой диапазон (от самых низких звуков в басах до самых высоких звуков в верхнем голосе);
- обилие изысканных, витиеватых деталей, подчас перегружающих собой произведение;
- массивность звучания в сочетании с монументальной продолжительностью и некоторой статичностью;
- обилие разнообразных контрастов.

Иллюстрацией выводов Брея может служить фрагмент доступного нам сочинения из собрания Eton Choirbook, на которое ссылается Брей. Это мотет «Gaude flore virginali» Эдмунда Таргеса. Несмотря на то, что произведение написано для мужского хора со свойственным ему диапазоном, оно отличается и полнозвучием, и использованием большого диапазона в каждой из партий, и обилием различных ритмов, прихотливо сочетающихся как в фактурной вертикали, так и в горизонтали отдельно взятого голоса

Рисунок 1.1

Gaude flore virginali Edmund Turges (c.1450->1500)

The image shows a musical score for a four-part men's choir. The title is 'Gaude flore virginali' by Edmund Turges (c.1450-1500). The score is written in 3/4 time and features a wide range of notes across the four voices: Tenor 1 (top), Tenor 2, Bass 1, and Bass 2 (bottom). The lyrics are: 'Gau-de flo-re vir-gi-na-li Ho-no-re-que spe-ci-a'. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a wide range of notes across the voices.

⁶⁷ Bray, R. England, i: 1485-1600.

7

T1 spe - ci - a - li Tran - scen - dens splen - di - fe rum An - ge -

T2 li Tran - scen - dens splen - di - fe

B1 spe - ci - a - li Tran - scen - dens splen - di - fe

B2 - li Tran - scen - dens splen - di - fe rum An - ge -

В приводимом далее фрагменте этого же мотета обратим внимание на «соревнование» дуэтов неимитационного строения (T1 — B2 и T2 — B1) с длительными и разнообразными распевами слов, которые сопоставляются со стреттным четырехголосием в строго силлабической манере (на слова *Gaude virgo*). Столь тщательная проработка фактуры, как и стремление к постоянному обновлению ритма и движения относятся к числу свойств музыкального языка, от которых откажутся композиторы, сочиняющие музыку для англиканского богослужения:

Рисунок 1.2

128

T1 (colenti-) - bus

T2 Con - gru - en - tem hic mer - ce - dem

B1 Con - gru - en - tem hic mer - ce - dem

B2 (colenti-) - bus

134

T1

T2 Et fe - li - cem po - li se - dem Re - gnis in

B1 Et fe - li - cem po - li se - dem Re - gnis in cae - le

B2

146

T1 Gau - de vir - go ma - ter Chri - sti,

T2 - bus, Gau - de vir - go ma -

B1 bus, Gau - de vir - go ma - ter Chri -

B2 Gau - de vir - go ma - ter Chri - sti, Qui -

Следуя известному афоризму «архитектура — застывшая музыка», Брей усматривает аналогии между музыкой и архитектурой в Англии эпохи Тюдоров. Он ссылается на наблюдения Николауса Певзнера относительно проявлений английского консерватизма в архитектуре и проецирует отмеченные Певзнером черты на церковную музыку «старого» стиля, звучавшую в «консервативной» архитектуре английских соборов. «Композиторы вольно или невольно привносили нечто подобное в свои сочинения», — пишет Брей, сопоставляя удлинённость зданий и монументальность музыкальной композиции, протяжённость мелодических фраз вкупе с избеганием каденций; непомерную высоту строений и специфически английский высокий диапазон верхнего голоса; украшенность фасадов и изысканную вокальную орнаментику⁶⁸.

Впечатление, производимое этой музыкой, усиливалось благодаря высокому профессионализму больших, по тем временам, хоров, какими обладали Оксфорд и Кембридж (16 мальчиков и от 8 до 10 взрослых)⁶⁹.

Вместе со сложным полифоническим многоголосием в церквах звучала григорианская монодия и фобурдонное пение: их чередование в процессе богослужения было одним из характерных приемов контрастного сопоставления в музыке предреформенного стиля. Тяготение к такого рода приемам сохранялось и в период реформации. Сам ход службы становился иногда поводом для введения контрастных сопоставлений — например, принятое в англиканском богослужении деление хора на так называемых *decani* и *cantoris*, то есть певчих южного,

⁶⁸ Bray, R. England, i: 1485-1600. P. 491.

⁶⁹ Bray, R. England, i: 1485-1600. P. 489.

находящегося на «деканской» стороне, и северного клиросов (the dean's side и the precentor's side). Певчие стояли лицом друг к другу, что подчеркивало противопоставленность хоров при антифонном пении⁷⁰.

Существовал и ряд других моментов преемственности формировавшегося в 1540-е годы нового церковного стиля по отношению к «старому», однако различия преобладали. В ходе Реформации были переосмыслены многие моменты богослужения, начиная с языка, что не могло не сказаться и на характере музыки, создаваемой для церкви.

Реформаторскими тенденциями объясняется и утверждение новых особенностей музыкального стиля, и возникновение антема — нового богослужебного и, шире, духовного жанра.

Отчасти стилевые новации объясняются континентальными влияниями. Брей отмечает такие свойства английского музыкального стиля эпохи первых антемов, как французская утонченность и черты многоголосной шансон; признаки итальянской гальярды, приобретшей большую популярность благодаря итальянским инструменталистам, работавшим при дворе Генриха VIII и др.⁷¹. В целом же творчество английских композиторов рубежа XV-XVI веков — самостоятельное явление предвосхищающее достижения будущей эпохи барокко.

Теперь, вкратце описав тот музыкальный багаж, с которым Англия подошла к периоду реформации, и обозначив в общих чертах дальнейший путь, по которому предстояло двигаться далее английским композиторам, обратимся к антему — формирующемуся во взаимодействии с другими церковными жанрами.

§2. Антем и современные ему тенденции церковного стиля

Непосредственным предшественником антема в английской литургической традиции явился антифон, исполнявшийся в конце вечернего богослужения в

⁷⁰ Ibid. P. 500.

⁷¹ Ibid. P. 487.

притворе храма, чаще всего, во славу Девы Марии и перед Ее изображением. Да и сам термин связан своей этимологией со словом «антифон»: anthem происходит от греческого "αντιφωνα" ("antiphōna") через саксонское "antefn", которое первоначально имело то же значение, что и antiphony. Подтверждение этой связи легко обнаружить в самых разных образцах жанра. Приведем один из многих примеров — фрагмент антема Таллиса «Blessed are those»:

Рисунок 1.3



Несмотря на то, что композиторы были свободны в выборе текстов для антемов, на практике в подавляющем большинстве случаев они обращаются к разнообразным вариантам библейских псалмов. Это дает повод к утверждениям о том, что антем ограничивается текстами из Псалтири⁷², но так обстоит дело далеко не всегда.

Помимо Псалтири, несомненно, занимавшей главенствующее положение в качестве источника словесного текста антемов, композиторы обращались и к другим книгам Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Вот лишь некоторые примеры такого рода: *If ye love me* Таллиса и *I give you a new commandment* Шеппарда на стихи из Евангелия от Иоанна (Иоанн 14:15 и 13:34), два сочинения Таллиса и редко исполняемое сочинение Берда на тексты Плача пророка Иеремии, «*Man That is Born of a Woman*» (Иов 14: 1-2), Генделевские «*Zadok the priest*» (1 Царств 1: 39–48), «*My heart is inditing*» (Пс. 45: 1,10,12 и Исайя 49: 23), «*This is the day which the Lord hath made*» (Пс. 45,

⁷² Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 199.

118, Притчи, Экклисиаст), «The ways of Zion do mourn» (Плач пророка Иеремии, Самуил, Иов, Экклесиаст, Послание к Филиппийцам, Премудрость, Пс. 103, 112), «How beautiful are the feet of them» (Исайя, Пс. 29, 96, Апокалипсис), «Blessed are they that considereth the poor» (Пс. 8, 41, 72, 112, Даниил, Апокалипсис).

Существовала и практика подтекстовки. Известны примеры использования для антема музыки на латинский текст: мотет на текст 119 псалма «Beati immaculi in via» Таллиса переработан, согласно предположению Петера Ле Хурая, самим композитором, и получил название «Blessed Are Those»: новым текстом послужил перевод псалма из Библии Ковердейла⁷³.

Иногда использовались и светские источники: так, в антемы превратились светские песни Шеппарда «O happy dames» (новое название — «I will give thanks unto the Lord») и Корниша «Blow thi horne hunter» (новое название — «O Lord our Lord how marvellous»). Брей называет и симметричный случай, когда к антему был приписан светский текст: это «Purge me O Lord» Таллиса, превращенный в песню «Fond youth is a bubble»⁷⁴. Однако Ле Хурай иначе объясняет совпадение музыки при различии текстов в названных сочинениях. В списке «английских» сочинений Таллиса он указывает: «Purge me, O Lord (perhaps an adaptation of Fond youth is a bubble)»⁷⁵.

Период адаптации, неопределенности и экспериментов, вызванных реформацией, длился в Англии дольше, чем где-либо в Европе. Это вызвано несколькими причинами: централизованной властью монарха, породившей английское реформационное движение, а также различными религиозными взглядами троих детей Генриха VIII. Колебания между католическим и протестантским обрядом отразились в сильнейшей степени на правилах сочинения духовной музыки. Некоторые из таких правил были сформулированы архиепископом Томасом Кранмером в письме к Генриху VIII. «Достопамятная» (memorable), по выражению Брея, фраза: “as nere as may be, for every sillable, a

⁷³ Le Huray P. Music and the Reformation in England. Oxford: Oxford University Press, 1967. P. 195-196.

⁷⁴ Bray, R. England, i: 1485-1600. P. 496-497.

⁷⁵ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 196.

note” (насколько возможно, для каждого слога — нота), часто цитируемая в исследованиях по истории европейской музыки, указывала на силлабический принцип распева текста.

Именно этим путем уже двигалась латинская богослужбная музыка в Англии, о чем мы можем судить по некоторым мессам и мотетам Тавернера: в этих сочинениях представлен «новый», основанный на силлабическом принципе, стиль английской церковной музыки⁷⁶.

Приведем начало мотета Тавернера «Christe Jesu, pastor bone», на основе которого композитором была написана месса-пародия. Композитор использует антифонный эффект, разделяя голоса на группы и временами прибегая к имитациям. Как видно по начальным тактам, от фразы к фразе меняется число и состав голосов, участвующих в имитациях:

Рисунок 1.4

The musical score shows the beginning of the motet 'Christe Jesu, pastor bone' by Thomas Tallis. It is written for five voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The lyrics are: S. Chri - ste Je - su pa - stor bo - ne. Me - ; A. Chri - ste Je - su. pa - stor bo - ne. Me - di - ; T. Chri - ste Je - su, pa - stor bo - ne, ; Bar. Chri - ste Je - su, pa - stor bo - ne, ; B. Chri - ste Je - su, pa - stor bo - ne,.

⁷⁶ Skinner D. A plaine & distinct note: Музыка и английская Реформация (ок. 1520 — ок.1560). Лекция в рамках Международной научной конференции «От Тавернера — к Тавенеру: Пять столетий английской духовной музыки». М., МГК им. П.И. Чайковского, 23.09.2014.

di - a - tor, et pa - tro - ne, Me - di - a - tor, et pa - tro - ne, Mun - di no - bis
 a - tor, et pa - tro - ne, Me - di - a - tor, et pa - tro - ne, Mun - di no - bis
 Me - di - a - tor, et pa - tro - ne, Mun - di no - bis
 Me - di - a - tor, et pa - tro - ne, Mun - di no - bis
 Me - di - a - tor, et pa - tro - ne, Mun - di no - bis

Требования «нового стиля» означали необходимость освоения силлабического принципа, который мог бы обеспечить ясное, отчетливое звучание слов — священный текст должен был быть понятен прихожанам. И композиторы, авторы первых антемов, начинают активное освоение гомофонного принципа.

Преобладание аккордового изложения не исключало участия полифонии — но не в качестве основного принципа музыкальной организации. Во многих антемах, имеющих двухчастное строение, полифоническое изложение встречается именно во вторых частях: основная мысль текста уже прозвучала в аккордах первой части, а ее продолжение можно было изложить и в полифонизированной манере. В обеих частях выдерживается силлабический принцип, при этом полифонические участки, при всем их отличии от аккордовых, также подчинены силлабическому принципу, распевы слогов немногочисленны, а в ритмической организации голосов главенствует ровный ритм счетных долей. Примерами такого рода могут служить «If ye love me» Таллиса и «I give you a new commandment» Шеппарда: оба произведения включены в *Certaine Notes*, единственный печатный сборник антемов этого периода.

Обратимся к первому из названных сочинений.

Рисунок 1.5

If Ye Love Me

Thomas Tallis

John 14: 15-17

Soprano: If ye love me, keep my com - mand - ments, and I will pray the Fa -

Alto: If ye love me, keep my com - mand - ments,

Tenor: If ye love me, keep my com - mand - ments, and I will pray the

Bass: If ye love me, keep my com - mand - ments,

ther, and he shall give you an - oth - er Com - fort -

and I will pray the Fa - ther, and he shall give you an - oth - er Com - fort -

Fa - ther, and he shall give you an - oth - er Com - fort -

and I will pray the Fa - ther, and he shall give you an - oth - er Com - fort -

C

er, that he may 'bide with

er, that he may 'bide with you for - ev - er, with

er, that he may 'bide with you for - ev - er, that he may 'bide with

13 er, that he may 'bide with you for - ev - er, may 'bide with

The image shows a musical score for the piece 'If Ye Love Me' by Thomas Tallis, based on John 14: 15-17. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'If ye love me, keep my commandments, and I will pray the Father, and he shall give you another Comforter, and he shall give you another Comforter, that he may abide with you forever, with you forever, that he may abide with you forever, may abide with you forever.' The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and notes. There are several annotations: rectangular boxes highlighting specific musical phrases in the Soprano, Tenor, and Bass parts, and ovals highlighting specific phrases in the Soprano and Alto parts. A section marked 'C' is also present, indicating a change in the text or music.

<u>Условие</u>	<u>обусловливаемое</u>
<i>Если любите...</i>	— <i>соблюдайте;</i>
<i>соблюдайте</i>	— <i>и Я умолю Отца;</i>
<i>Я умолю Отца</i>	— <i>и даст вам другого Утешителя.</i>

Связь текста в обеих частях музыкальной формы образует параллелизм типа *уточнение*: [Отец даст] *другого Утешителя* — то есть *Духа истины*.

Как же обстоит дело с музыкой?

Таллис использует мотетный принцип, находя новый материал для каждой фразы евангельского текста. Однако все музыкальные построения на текст ранее приведенных стихов 15–17 переложены на музыку таким образом, что оба начальных двустишья, содержащие условие *Если любите...* — *соблюдайте*, звучат как единое построение в аккордовой фактуре, а весь остальной текст представляет собой последовательность стреттных имитаций в простом ритме. Таллис прочитывает *весь* текст как *условие*, объединяя в качестве двух элементов структуры полустишья стиха 15 с одной стороны и стихи 16-17 с другой. Это объединение осуществляется с убедительной простотой. На словах *keep thy commandments* он вводит мотив в ритме  с квартовым скачком к сильной доле. И в имитационной части антема от слов *And I will pray the Father* в каждом из новых мотивов использует этот ритм с квартовым или квинтовым скачком (реже с терцовым) к сильной доле, а затем и одни только квартовые и квинтовые скачки без затакта. Этот квартовый (квинтовый) скачок и составляет музыкальное *условие* антема.

Столь гибкое следование музыки за текстом в условиях простого ритма и соответствующего ему силлабического принципа и происходило в ситуации церковного пения и богослужения в целом на родном языке: ясность

музыкального прочтения священных текстов сочеталась с ясностью самих этих текстов, отныне понятных любому прихожанину.

§3. Смена богослужебного языка как фактор музыкального стиля

Английский стал не только языком антемов, но и всего богослужения в целом. Вообще, перевод Библии и богослужения на английский язык сыграл огромную роль. Трудно переоценить значение этого события, так как теперь каждый, кто пришел в церковь, мог слышать Священное Писание и обращаться к Создателю на своем родном, понятном языке. Кристофер Хилл в своем исследовании показывает то огромное значение, которое возымела английская библия на жизнь и мировоззрение англичан XVI века⁷⁷.

Постепенное введение английского языка началось в последнее десятилетие правления Генриха VIII, и первым шагом стало использование английской библии в церквях с 1537 г.: на английском языке зазвучали чтения Священного Писания на вечернем богослужении⁷⁸. После краткого периода возвращения в Англию католицизма (1553-1558) с восшествием на трон Елизаветы I, реформация была продолжена. Начался «золотой век» Англии (1558-1603). В это время сочиняется большое количество церковной музыки на английском языке. Первые опыты в этой области появляются еще в 40-е годы, они представлены сочинениями на тексты для благочестивого домашнего чтения из таких книг как Королевский молитвенник (1545). С появлением кранмеровской (1549) и эдуардовской (1552) Книг общественного богослужения количество англоязычной церковной музыки возрастает.

Наряду с изданиями «Книги общественного богослужения» Кранмера (1549 и 1552) выходит ее музыкальное переложение «The Booke of Common Praier Noted»

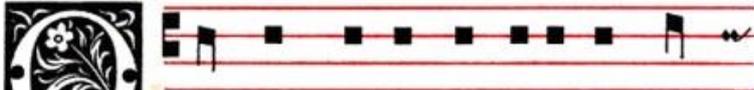
⁷⁷ Хилл, К. Английская Библия и революция XVII века. М.: ИВИ РАН, 1998. 489 с.

⁷⁸ Bray, R. England, i: 1485-1600. P. 497.

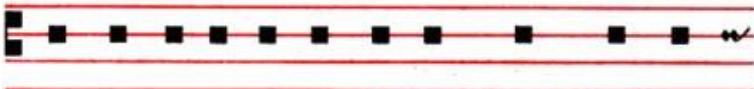
(1550), осуществленное Джоном Мербеком⁷⁹. Приведем в качестве иллюстрации одну из ее страниц. Как и в других случаях, название песнопения дано по латыни, текст же — английский: *Venite exultemus* / *O come, let us sing* (Приидите, воспоем):

Рисунок 1.6

Venite exultemus.



O Come, lett vs syng vnto the lorde,



lett vs hertly reioyce in the strength of oure



saluacion &c.

**And so forth, wyth the
rest of the Psalmes, as
they be appoynted.**

After the first lesson.

Важными компонентами нового английского богослужения становятся переведенный *Te Deum* и *Benedictus* (для утреннего богослужения), магнификат и *Nunc dimittis* (для вечернего богослужения) вместе с кантиклями и антемами, наследниками предреформационного обряда вечернего антифона, который прочно занял свое место в английском богослужении с давних пор. Эти фрагменты богослужения были едва ли не единственным местом, где предполагалось участие хора — по сравнению с католической мессой его роль в англиканском богослужении сильно уменьшилась, в особенности в эдуардовской редакции Книги общественного богослужения⁸⁰.

⁷⁹ Merbecke J. *The Booke of Common Praier Noted*. London: 1550. 152 p.

⁸⁰ Skinner D. *A plaine & distinct note: Музыка и английская Реформация* (ок. 1520 — ок.1560). Лекция в рамках Международной научной конференции «От Тавернера — к Тавенеру: Пять столетий английской духовной музыки». М., МГК им. П.И. Чайковского, 23.09.2014.

Рисунок 1.7

The man is blest that hath not bent, to wick - ed rede his care:
 The man is blest that hath not bent, to wick - ed rede his care:
 The man is blest that hath not bent, to wick - ed rede his care:
 The man is blest that hath not bent, to wick - ed rede his care:

Сам английский язык эпохи Елизаветы I претерпевал стремительное развитие⁸¹.

По отношению к нему композиторы начинают проявлять все больший интерес. Дух эксперимента, отличающий период от начала реформации практически до конца XVI века, соответствует, с одной стороны, бурному развитию английского языка, с другой же отвечает условиям эпохи, требовавшей от музыки приспособления к новым формам существования в рамках англиканского богослужения.

В отношении следования музыки за текстом, английские композиторы XVI века проявляют достаточную сдержанность. Однако, как замечает Брей, при появлении особенно выразительных строк наподобие «He hath scattered the proud in the imagination of their hearts» или «He hath put down the mighty from their seat», появляется соответствующая музыка, в большей или меньшей степени опирающаяся на более ранние достижения в сфере изобразительности⁸². Что же выдает в сочинениях рассматриваемого периода английский дух, что оказало влияние на формирование этих черт? Пожалуй, трудно в этом отношении переоценить любовь архиепископа Кранмера к тому, чтобы начинать библейские стихи и полустихия с союзов «Ибо», «и», проявившуюся в его Книге общественного богослужения. Особенно эта черта заметно в английском магнификате “My soul doth magnify the Lord” по сравнению с латинским первоисточником, с которым были превосходно знакомы композиторы до реформации. Перевод Кранмера, в основном, довольно точно воспроизводит

⁸¹Подробнее о специфике английского языка этого периода см.: Wray, A. English pronunciation, c. 1500 - c. 1625 // English Choral Practice 1400–1650 / ed. J. Morehen. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 90-109.

⁸² Bray, R. England, i: 1485-1600. P. 501.

латинский первоисточник, здесь “et” становится “and,” или, следуя за грамматикой языка, превращает “Esse enim” в “For behold”, однако обращает на себя внимание разница ритма и акцентировки латинского и английского вариантов. В некоторых случаях архиепископ Кранмер пошел дальше — “quia” было переведено как “for,” (вместо “because”), а также “Quia respexit,” “Quia fecit magna,” и “Quia viderunt” превратились в “For he hath regarded,” “For he that is mighty,” и “For mine eyes have seen”⁸³.

То обстоятельство, что в английских текстах магнификата и «Nunc dimittis» (Песнь Симеона Богоприимца, «Ныне отпускаеши...»), которые стали самыми часто используемыми песнопениями англиканской церкви, большинство стихов начиналось с «and» и «for», почти сразу привело композиторов к внедрению своеобразного синкопированного ритма, который с тех пор стал характерной чертой английской музыки. В изложении Брея это «пауза, равная миниме, — семибравис — минима». Исследователь пишет о том, что в ранних сочинениях периода реформации (например, среди произведений, представленных в Wanley partbooks) он встречается еще редко, однако регулярно обнаруживается в сочинениях Шеппарда⁸⁴.

Ни одного нотного примера в подтверждение своих идей ученый не приводит, что побуждает нас к самостоятельному рассмотрению поднятого им вопроса. Прежде всего, вспомним о том, что существовала практика замены латинского текста на английский. Адаптация происходила, конечно, с учетом ритмической структуры английского текста, но, все же, музыкальные особенности сочинения ни в коей мере не были ею мотивированы. Ярким контрпримером к утверждениям Брея служит антем Таллиса «Blessed are those» на начальное б-стишие 119 псалма (Блаженны непорочные...): это подтекстовка к сочинению с тем же текстом, но на латинском языке (Beati immaculate in via)⁸⁵. Обратим внимание на ритмический рисунок верхнего голоса: $\text{— } \circ \text{ } \downarrow$ (то есть минима, семибравис, минима) – формула Брея, использованная, однако, применительно к

⁸³ Bray, R. England, i: 1485-1600. P. 501.

⁸⁴ Ibid. P. 501.

⁸⁵ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 194-195.

латинскому тексту с безударным началом (Beāti) и адаптированная к английскому тексту с ударным началом (Blēssed).

Рисунок 1.8

Bless - ed are those that be un-de - fil - ed in the
 Bless - ed are those that be un-de - fil - ed in the
 way and walk in the way of the Lord
 way and walk in the way of the Lord

Не вполне соответствует описанию Брея и ритм в доступных нам образцах из названного ученым собрания «Wanley partbooks». Во всех случаях текст, начинающийся с безакцентного «And» оказывается в метрически двойственной роли. Даже если звучит указанный Бреем ритм, голоса вступают по той же схеме, что и в примере 1.8: начинает нижний, вступая с первой доли, а затем, откликом к нему, вступает верхний голос в «ритме Брея». Таковы образцы Великого славословия на слова «And in earth peace» (И на земле мир) из «Wanley partbooks», приведенные в книге Питера Ле Хурая (Рисунки 1.9, 1.10 и 1.11):

Рисунок 1.9

Mass No. 2 Anon
 And in earth, and in earth
 And in earth peace,
 And in earth

Рисунок 1.10

Mass No. 8 "Five parts for men" Anon
 And in earth peace, good - will to - ward men. We praise Thee,
 bless Thee, we wor - ship Thee, we glo - ri - fy Thee. We

Рисунок 1.11

Mass No. 9
The "Small Devotion" Mass Taverner

And in earth peace, good-will towards men,
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

And on earth peace, good-will to-wards men,
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

And in earth peace, good-
Bo-nae ro-lu-ta-

And in earth peace, good-
Bo-nae ro-lu-ta-

And in earth peace,
Bo-nae ro-lu-

missing Tenor supplied from the Latin original

Велика роль синкоп и в знаменитом «The Lord's Prayer» Шеппарда — сочинении, выделяющемся активным, действенным ритмом пяти голосов простой имитационной фактуры, в которой, как и в предыдущих образцах, опора на гармоническую вертикаль имеет определяющее значение.

Рисунок 1.12

The Lord's Prayer 5 John Sheppard (c1515-1558)

Our Fa-ther, which art in
Our Fa-ther, which art in heaven, which art
Our Fa-ther, which art in heaven, in
Our Fa-ther, which art in heaven, which art in heaven,
Our Fa-ther, which art in heaven, which

10
heaven, Hal-low-ed be thy Name, thy Name. Thy
in heaven, Hal-low-ed be thy Name. Thy king-dom-
heaven, Hal-low-ed be thy Name, thy Name, hal-low-ed be thy Name.
Hal-low-ed be thy Name, be thy Name. Thy king-dom come, thy
art in heaven, Hal-low-ed be thy Name. Thy king-dom come, thy king-

Не менее распространены варианты того же синкопированного ритма в пропорции 2:1, но не с паузой, а с нотой в начале (*рисунок 1.7*). Иногда и все сочинение от начала до конца построено на чередовании меньшей и большей длительностей (1:2:1:2...), как в антеме Таллиса «O Lord, in thee is all my trust», где семиминимы и минимы (четверти и половины) передают сочетание безударных и ударных слогов в стихотворном тексте. Ле Хурай, по книге которого мы приводим начало «O Lord, in thee is all my trust», нотирует это чередование как регулярную последовательность синкоп в 4-дольном размере, при том, что указание метра отсутствует⁸⁶:

Рисунок 1.13



Авторы современных транскрипций записывают антем «O Lord, in thee is all my trust» иначе. Сошлемся на два варианта записи. В одном из них предложен размер 6/4, что полностью снимает вопрос о синкопах⁸⁷, в другом же – размер 3/2, что нарушает соответствие между акцентными схемами стиха и музыки: ямбические ударения в тексте попадают то на сильные, то на слабые доли такта⁸⁸:

Рисунок 1.14



Иными словами, в ряде случаев простота силлабического прочтения стихотворного текста в церковном сочинении периода реформации не исключает и

⁸⁶ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 197.

⁸⁷ См.: URL: http://hz.imsalp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP63885-PMLP130213-O_Lord_in_thee.pdf

⁸⁸ См.: URL: <http://www1.cpdl.org/wiki/images/2/2f/Tall-ohlord.pdf>

определенных сложностей для исследователя. Окончательное решение вопроса о наличии или отсутствии синкоп, как и других вопросов метроритмической организации и ее взаимодействия со стихотворным ритмом, возможно лишь при изучении исторических источников.

Завершая рассмотрение гипотезы Брея, заметим, что музыкально-ритмическая тенденция, выявленная им, безусловно, существует, и зависимость музыкального ритма от ритма английских богослужебных текстов представляется более чем вероятной. Однако ее еще предстоит изучить: обоснование Бреем своей идеи представляется слишком однозначным.

§4. Нотопечатание и реформация

Косвенно с реформацией связано и развитие нотопечатания в Англии, довольно поздно принявшее сколько-нибудь значительные объемы. Вплоть до последней трети XVI века исследователи отмечают крайне малое количество печатных изданий. Идея печатания музыки прижилась первоначально в области песен для благочестивого досуга, подразумевавших, впрочем, не только домашнее, но и богослужебное использование.

Титульная страница самой ранней стихотворной версии Библейских текстов, не входящих в книгу псалмов, явно указывает на ее аудиторию и условия исполнения. Это книга «Деяния апостолов» Тая (1553), опубликованная в период правления королевы Марии, предназначенная для домашнего музицирования. Что же касается книги псалмов, издавна занимавшей значительное место в христианском богослужении и в домашнем чтении верующих, то необходимо отметить огромную популярность в Англии *стихотворных псалтирей*, титульные страницы которых также ясно указывают на их предназначение. Они также были предназначены, главным образом, для домашнего использования⁸⁹. Однако эти стихотворные переложения псалмов могли употребляться и в церкви во время

⁸⁹Подробнее об английских и шотландских стихотворных псалтирях и их музыкальной составляющей см.: Duguid, T. *Metrical Psalmody in Print and Practice: English 'Singing Psalms' and Scottish 'Psalm Books'*, c. 1547-1640 / Timothy Duguid. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2014. 326 p.

богослужений⁹⁰. Первым изданием стихотворных переложений псалмов на английском языке (и первым, включавшим в себя ноты) была книга Роберта Кроули "Псалтирь Давида, недавно переведенная на английский язык, в таком размере, чтобы мог читать и петь каждый", изданная в 1549 г.⁹¹ Это издание позиционировалось как приложение к «Книге общественного богослужения», на тот момент не включавшей в себя псалмы. Позднее Кристофер Тай и Френсис Сигер создали свое стихотворное переложение Псалтири, также включив в него музыкальный материал.

Наибольший расцвет стихотворные псалтири получают в период правления королевы Елизаветы I⁹². Так, переложение всего текста Псалтири принадлежит Джону Дюю — его «Полная книга псалмов» была издана в 1562 году. Тогда же появилась и первая редакция издания, ставшего «стандартной» стихотворной псалтирью. Это «Полная книга псалмов» Томаса Стернхолда и Джона Хопкинса, выдержавшая за 90 лет более двухсот переизданий⁹³. Стернхолд и Хопкинс пользовались изданиями женеvской Библии, и большинство музыки для их издания было взято из женеvской французской псалтири. Приведем в качестве примера знаменитый напев под названием «Старый сотый».

Рисунок 1.15

88 88 Old 100th

Genevan Psalter 1551

⁹⁰ Bray, R. England, i: 1485-1600. P. 496.

⁹¹ Crowley R. The Psalter of Daud newly translated into Englysh metre in such sort that it maye the more decently, and wyth more deleyte of the mynde, be reade and songe of al men. London: R. Crowley, 1549. 360 p.

⁹² Примечательно, что в английских школах особые занятия отводились для обучения пению метризованных псалмов. Подробнее об этом см.: Duguid, T. Metrical Psalmody in Print and Practice: English 'Singing Psalms' and Scottish 'Psalm Buiks', с. 1547-1640. P. 184.

⁹³ Hopkins J., Sternhold T., Whittingham W. and others. The Whole book of psalms, collected into English metre. London: John Daye, 1584. 310 p.

В некоторых общинах стихотворные псалмы этих авторов использовались в богослужебной практике до конца XVIII века. Титульная страница этого издания также ставит акцент на его домашнем использовании. Многие позднейшие переиздания включали буквенные обозначения, расположенные рядом с нотами, еще больше подчеркивающие, что издание предназначено для любителей. Аналогичное по смыслу примечание присутствует и в конце псалтири архиепископа Мэтью Паркера (1560-е гг.) с музыкой Таллиса: «Тенор предназначен для людей, когда они поют в одиночестве, остальные голоса — для хора или для тех случаев, когда их возможно спеть или сыграть (см. Рисунок 1.16). Псалтири архиепископа Паркера посвящен следующий раздел нашего исследования.

§5. «Полная псалтирь, переведенная на английский размер» архиепископом М. Паркером с музыкой Т. Таллиса

Книга архиепископа Мэтью Паркера представляет собой стихотворный перевод на английский язык всех 150-ти псалмов, входящих в библейскую книгу Псалтирь⁹⁴. Открывающее книгу обширное предисловие адресовано благочестивому читателю. Как и переводы псалмов, предисловие написано в стихотворной форме и содержит наставление архиепископа о пользе псалмов:

Если у человека тяжесть на сердце, и он подавлен различными заботами, он найдет помощь в целительном чтении. Также и тот, кто обращается к знаниям о мире, чтобы найти исцеление, будучи в тяжелом смущении, но полон непоколебимой веры в Бога <...> какие бы горести или нужда ни постигли тебя, в псалмах ты можешь обрести средство, [которое позволит] перенести всю боль и страдания.

Приведем титульный лист одного из изданий книга архиепископа Паркера (Рисунок 1.16).

⁹⁴ Parker M. The whole Psalter translated into English Metre, which contayneth an hundreth and fifty Psalmes. London: John Daye, 1567. 548 p.

Рисунок 1.16

T H E
Whole booke of Psalmes

Collected into English meetre by Thomas
Sternhold, John Hopkins, and others, conferred
With the Hebrue, with apt Notes to sing them
withall.

Set forth and allowed to be sung in all churches, of all the people together be-
fore and after Morning and Evening praier: as also before and after sermons
and moreover in private houses, for their godlie solace and comfort, laieng
apart all vngodlie songs, and balades, which tend onelie to the nourishing
of vice, and corrupting of youth.

I A M E S. V.

If anie be afflicted, let him praie, if anie be
merie, let him sing Psalmes.

Colossians. 3.

Let the word of God dwell plentiouſlie in you, in all wisdom, tea-
ching and exhorting one another in Psalmes, Hymnes, and spiri-
tuall songs, and sing vnto the Lord in your harts.



L O N D O N
Printed for the Assignes of
Richard Day. 1588.

Кроме того, в предисловии архиепископ уделяет большое внимание поэзии и музыке, показывая, что, будучи облечено в форму метризованной поэзии и сопровождаясь музыкой, священное слово производит на человека большее воздействие:

Да внемлет он (человек, ищущий утешения. — А.Е.) мелодии благословенной арфы Давида: в псалмах он сможет обрести свое лекарство от забот, столь острых <...> Если острые страдания и ноющая боль стискивают и терзают твое тело, сладостная арфа Давида может тебя [от них] легко избавить, ибо она прекрасно поет и физически...

Для кого [составляет] наслаждение их хорошо петь, ум того почувствует благодать: вместо греха и окаянного жала уныния приходит добродетель. Псалмы в стихах слагаются и снабжаются мелодиями сладкой музыки, чтобы радовать ухо молодых и старых — так думал Давид, их слагая. Иосиф говорит, и Филон пишет, что Давид использовал [стихотворные] метры: пятистопные, а иногда — трехстопные, из музыкальных трактатов и [из] практики; поэтому похвальны обе [разновидности] — с правильной мелодией и [верным] размером и думается слаще, и глубже доходит до сердца человека наслаждение. О, изумительный факт — я говорю о Боге: по Его замыслу так играя, песнью и игрой душа приобретет Его наследие. Псалтирь — книга псалтириона, так называвшегося [музыкального] инструмента; [она] получила свое название потому, что обычно псалмы настраивались на него и им сопровождалась. И кто это знает, кто усвоил изложение псалмов в метре, не может возражать [ни] против искусства, таким образом положенного на ритм, ни также против применения музыки. Так сладостный Бернард в священном чтении воплотил в ритме смерть Христа, так мудрый Амвросий и достойный Беда не видели в этом ничего постыдного или преступного. И что есть стих? Лишь ритм, [прибавленный] к слову на латинском, французском или греческом, наши английские стихи я считаю тем же самым, хотя не всем это может понравиться. Псалмопевец говорит, что мелодичная песня ярость умов успокаивает; так Давид укрощал арфой припадке ярости Саула. С золотыми струнами, столь гармоничная, его арфа создавала столь сладостное успокоение, что он приходил в себя, когда им овладевали злые духи. И Павел, и Иаков в своих заветах наставляли употреблять псалмы с голосом: сладкое упражнение в гимнах и песнях ведет сердце [путем] изящного искусства к Богу... Поющий человек и поэт должны соединиться с великим желанием, как Давидовы умения, все три упомянутые, [соединялись], когда он брал [в руки] свою арфу.

Отойдите вы, песни распутные, отойдите от лютни и арфы, освободите место для псалмов, наиболее полезных и утешающих сердце. Вы, песни столь прекрасные, вы, все сонеты

о любовных утехах, вы упражняете человеческий ум, но горькая желчь играет от фантазий... Если некоторые будут обвинять, что растут метризованные псалмы, да слышат, что перед ковчегом Давид танцевал и пел... Верный путь Истины — Божественный завет, который мы сохраняем в слове: жить с Богом непрестанно, в унисон со [своим] сердцем. Нас песнь должна воздвигать; когда страдает дух, тогда могут согласно петься мелодии этих псалмов, дарованных Богом, которые могут наставлять. Это — главная мысль.

Обращает на себя внимание своеобразная пунктуация паркеровских строф. Вот характерный пример:

*Let him beholde: the melodie,
Of Davids blissefull harpe:
In Psalmes there fynde: his remedie,
He may of care so sharpe.*

*Да внемлет он: мелодии,
Благословенной арфы Давида:
В псалмах там обрести: свое лекарство,
Он может от забот столь острых.*

Как видим, строфа состоит из чередования восьми- и шестисложных стихов. При этом двоеточия в нечетных строках разбивают их на равное число слогов: 4+4. Столь же определенным образом оформлены и концовки стихов — также по принципу чередования:

- — - — + — - — -,
- — - — - - :
- — - — + — - — -,
- — - — - - .

В предисловии и в последующем тексте книги большинство строф выглядит аналогичным образом (приведем еще две строфы в подтверждение):

*If forreyne foe: or ennemy,
 Hath wasted all thy coastes:
 No helpe thou canst: haue suerly,
 More strong to dawnt his boasts.*

*If theeues thy goodes: haue caught in net,
 And haue made thee ful bare:
 In Psalmes thy mynde: if thou do set,
 They will thy losse repayre.*

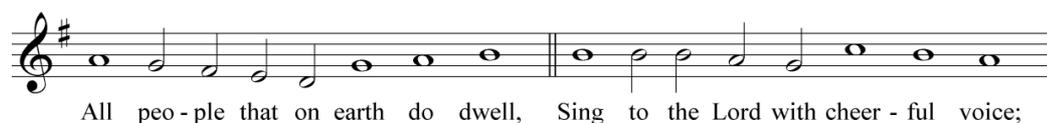
*Если чужеземный неприятель: или враг,
 Опустошил все твое побережье:
 Никакой помощи ты не можешь: получить надежно,
 Более сильно устрашают его похвальбы.*

*Если воры твое добро: поймали в сеть,
 И сделали тебя полностью голым:
 В псалмах твой ум: если ты утвердил,
 Они твою потерю восстановят.*

Избранная Паркером система пунктуации демонстрировала метрическую структуру стиха и помогала тем, кто перекладывал на музыку тексты псалмов или распевал их самостоятельно по стихотворным переложениям. Не удивительно поэтому, что в изданиях псалмов их *метрическая структура* часто указывалась в виде последовательности цифр, которую мы видим в *рисунке 1.15* (слева сверху от нотного текста). Приведем начало подтекстованного варианта псалма по первому изданию Псалтири Стернхолда и Хопкинса⁹⁵. Метрическая пропорция фрагмента — 88 (Рисунок 1.17).

⁹⁵ Hopkins J., Sternhold T., Whitingham W. and others. The Whole book of psalms, collected into English metre. P. 272.

Рисунок 1.17



Однако метрика стиха — не единственное, на что указывает пунктуация Паркера. Знак границы в середине строфы — как правило, двоеточие или вопросительный знак, — обозначает некую границу и в ее содержании, связанную с библейским параллелизмом.

Обусловленное параллелизмом двухчастное строение стиха⁹⁶, определяет структуру и в прозаических, и в стихотворных переводах. Приведем в качестве примера начальный стих псалма 2 в переводе Майлса Ковердейла из Книги общественного богослужения (редакция 1662 года)⁹⁷:

Why do the heathen so furiously rage together: and why do the people imagine a vain thing?

Почему язычники столь яростно неистовствуют совместно: и почему люди представляют себе нечто тщетное?

А вот как выглядит стихотворное переложение архиепископа Паркера этого же текста:

Why fumeth in sight: the Gentils spite,

In fury raging stout?

Why taketh in hond: the people fond,

Uaynethinges to bring about?

Почему закипает на глазах: злоба неверных,

В неистовстве яростном укрепившихся?

Почему берет под контроль: народ тщета,

Беспольных затей осуществления?

⁹⁶ Десницкий, А.С. Характер и функции параллелизма в библейских текстах. С.192-195.

⁹⁷ The Book of Common Prayer (1662 edition). London: Printed by John Baskerville, 1762.

Как видим, в переводе Паркера единый принцип предстает в несколько усложненной форме. Структура «**A:B**», присутствующая в псалмовом стихе, отражается в переложении как «**(a:b,C)? [:] (d:e,F)?**».

Так же написано и предисловие. При взгляде на структуру приведенных выше стрóf предисловия становятся видны проявления параллелизма, причем на разных уровнях: не только внутри стрóf, но и между стрóфами, находящимися на довольно большом удалении друг от друга. Если учесть, что речь идет об авторском предисловии, обращенном к читателю, представляется возможным говорить о глубоком усвоении архиепископом Паркером структурных принципов переводимого им первоисточника.

Для первого издания Псалтири архиепископа Паркера Томас Таллис, один из крупнейших английских композиторов того времени, написал «Девять псалмовых напевов» (The nine Psalm Tunes). Цикл представляет собой последовательность девяти хоровых четырехголосных частей в аккордовой фактуре. Восемь из них написаны на тексты псалмов — по одной в каждом из церковных тонов. Заключительная часть представляет собой песнопение «Прииди, Святой Дух», в котором использован английский перевод знаменитого католического гимна *Veni creator*.

Напевам Таллиса предшествует поэтическое описание характера музыки в восьми тонах, соответствующее традиционному представлению об этосе ладов⁹⁸. В разделе предисловия, написанном на латыни, Паркер приводит сведения о восьми ладах, их отличиях и свойствах («*Octo tonorum distinctiones & proprietates*»), а затем, уже в конце своей Псалтири, предваряя сочинения Таллиса, предлагает свободное изложение того же перечня восьми ладов в стихотворении под названием «Сущность восьми тонов» (The nature of the eyght tunes). Паркер употребляет слово «*tune*», а не «*mode*», что, по-видимому, следует понимать как сближение понятий *psalm tune* (мелодия, на которую переключаются метризованные псалмы), и *psalm tone* (григорианский псалмовый тон):

⁹⁸ Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т.1. С.66; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения: памятники музыкально-эстетической мысли / Составл. и вступ. статья В.П. Шестакова. М.: 1966. С.346-349.

*The first is meek, devout to see,
 The second, sad, in majesty,
 The third doth rage, and roughly brayeth,
 The fourth doth fawn, and flattery playeth,
 The fifth delighteth, and laugheth the more,
 The sixth bewaileth, it weepeth full sore,
 The seventh treadeth stout, in forward race,
 The eight goeth mild, in modest pace.*

*Первый кроткий, благочестивый,
 Второй — печальный, величественный,
 Третий неистовствует и грубо звучит,
 Четвертый молодой и играет льстиво,
 Пятый наслаждается и смеется более всего,
 Шестой скорбит, он рыдает, полный боли,
 Седьмой твердо шагает, стремясь вперед,
 Восьмой движется мягко, в сдержанном темпе.*

Выбор каждого из восьми псалмов, к которым обращается Таллис, обусловлен соответствием между поэтическим текстом и характеристикой соответствующего тона.

Первый тон — «кроткий, благочестивый» избран для переложения на музыку стихов первого псалма о благословенном человеке, который следует Божественным заветам: «Man blest no doubt...» (Рисунок 1.18).

«Неистовствующий и грубо звучащий» третий тон избран для третьей части цикла, написанной на стихотворное переложение Второго псалма⁹⁹ (это знаменитая тема фантазии Воана-Уильямса), в которой говорится о нечестивых царях и князьях, противящихся воле Божией (Рисунок 1.19).

⁹⁹ Вторая часть написана на текст псалмы 68(67).

Рисунок 1.18

Psalm 1

Thomas Tallis, 1567

446.446.446.446.

Meane

1. Man blest no doubt Who walk not out In wicked men's affairs: And stands no day In sinners way, Nor sit in scorner's chairs.

Counter Tenor

2. He like shall be The planted tree, Nigh set the water's course: Which fruit in tide, Whole leaves abide, All prosp'reth what he does.

Tenor

3. Therefore these men, So wicked then, In judgment shall not stand: Nor sinners be In company Of righteous men of hand.

Bass

M

1. But hold e'en still God's law in will, With all his heart's delight: And will him use, On it to muse, To keep it day and night.

C

2. Not so, not so The wicked do, Like dust or chaff they be: Up-hoist by wind, As light as kind, From face of earth to see.

T

3. The Lord doth know, And will avow, Men's ways that are of God: Where shall decay The beaten way Of wicked men so broad.

B

Рисунок 1.19

Psalm 2

Thomas Tallis, 156

446.446.446.446

Meane

1. Why fumeth in sight, The Gentiles spite, In fury raging stout? Why taketh in hand The people fond, Vain things to bring about?

Counter Tenor

2. Let us, they say, Break down their ray, Of all their bonds and cords: We will renounce That they pronounce, Their lures as stately lords.

Tenor

3. Then shall His ire Speak all in fire, To them again therefore: He shall with threat Their malice beat, In his displeasure sore.

4. God's words decreed: I (Christ) will spread For God said to me: My Son I say, Thou art this day I have begotten Thee.

Bass

5. With iron rod As mighty God, All rebels shalt Thou bruise: And break them all In pieces small, As shards the potters use.

6. The Lord in fear Your service bear, With dread to Him rejoice: Let rages be, Resist not ye, His serve with joyful voice.

M

1. The kings arise, The lords devise, In counsels met thereto: Against the Lord With false accord Against His Christ they go.
2. But God of might In heaven so bright, Shall laugh them all to scorn: The Lord on high Shall them deny, They shall be once forlorn.

C

3. Yet am I set A King so great On Zion hill full fast: Though me they kill, Yet will that hill My law and word outcast.
4. Ask thou of me, I will give Thee To rule all Gentile's lands: Thou shalt possess In sureness The world how wide it stands.

T

5. Be wise therefore, Ye kings the more, Receive the wisdom's lore: Ye judges strong Of right and wrong, Advise you now before.
6. The Some kill ye: Lest wroth He be, Lose not the way of rest: For when His ire Is set on fire, Who trust in Him be blest.

B

Последний из псалмов написан в восьмом тоне, который, по выражению Паркера, «движется мягко, в сдержанном темпе». Это знаменитый «канон Таллиса» на текст 67 (66) псалма — God grant with grace — четырехголосие, в котором два голоса идут каноном. По характеру он близок к мерному торжественному шествию, что подчеркивают неторопливые подъемы мелодии к вершине и столь же неспешные спады:

Рисунок 1.20

Psalm 67

Thomas Tallis, 1567

44.44.44.

Meane

1. God grant with grace, He us embrace, In gentle part, Bliss be our heart: With loving face Shine He in place, His mercies all On us to fall.

Counter Tenor

2. Let Thee always The people praise, O God of bliss, As due it is: The people whole Ought Thee extol, From whom all thing They see to spring.

Tenor

3. The earth shall bud His fruits so good, Then thanks most due From it shall sue: And God e'en He Our God most free Shall bless us aye From day to day.

Bass

M
1. That we Thy way May know all day, While we do sail This world so frail: Thy health's reward Is nigh declared, As plain at eye All Gentiles spy.

C
2. All folk rejoice, Lift up your voice, For Thou in sight Shalt judge them right: Thou shalt direct The Gentiles sect, In earth that be To turn to Tree.

T
3. So God our guide Shall bless us wide With all increase, No time to cease: All folk thereby On earth which lie His name shall fear, And love Him bear.

B

В предисловии Паркера не раз говорится о возможном использовании музыкальных инструментов, однако «Девять псалмовых напевов» Таллиса написаны для четырехголосного хора без сопровождения. Представляется вполне вероятным, что, при желании исполнителей и наличии соответствующих возможностей, голоса могли заменяться или же дублироваться музыкальными инструментами.

Чем строже соблюдался принцип *for every syllable a note*, сформулированный архиепископом Кранмером, тем меньшую самостоятельность получала музыка. Буквальное соблюдение этого принципа мы видим в «Девяти псалмовых напевах» Таллиса, где нет не только распевов, из-за которых на один слог приходится несколько звуков в одном и том же голосе: полная синхронность голосов исключает и имитационные повторения слов и слогов. В таких условиях соответствие между музыкой и текстом сводится к опоре на метрическую структуру стиха, которая и фиксировалась в изданиях антемов, выдержанных в аккордовой фактуре. Однако даже при незначительном высвобождении голосов и распространенности обычной для антемов XVI века двухчастной формы, музыка отзывается на более сложные механизмы организации текста и следует его смысловой структуре, как это мы видели на примере антема «If ye love me» Таллиса.

Глава 2. Антемы конца XVI — первой половины XVII веков

Несколько десятилетий в конце XVI и начале XVII века представляют собой новый период в истории английской музыки в целом и антема — в частности. Континентальная европейская музыка около 1600 года переходит в новую эпоху — эпоху барокко. То обстоятельство, что черты новой эпохи определились ранее всего в Италии, постепенно кристаллизуясь в исполнительской практике, а затем были с той или иной скоростью усвоены в других странах, ранее побуждало исследователей оценивать музыкальную жизнь Европы этого времени с италияноцентричных позиций. Соответственно, высокая степень близости музыкальной жизни той или иной страны к итальянскому образцу и скорость усвоения итальянских влияний оказывались в каком-то смысле критериями качества музыкальной жизни, свидетельством прогрессивности мышления местных музыкантов.

Однако подобная точка зрения сегодня выглядит неубедительной и несколько односторонней, что подчеркивает в своей статье Дж. Уэйнрайт¹⁰⁰. критикуя италияноцентричную позицию и отказываясь от нее, ученый предлагает рассматривать культурные явления с точки зрения национальных традиций и местных условий в той же мере, что и с точки зрения итальянских влияний¹⁰¹. Действительно, если рассматривать английскую музыку XVII столетия исключительно с позиций новых явлений барокко, она выглядит достаточно консервативной — как отмечает Уэйнрайт, термин «барокко» редко используется исследователями применительно к английскому музыкальному искусству до Реставрации, т.е. до 1660-х годов. Несколько иначе относится к этому обстоятельству Дж.А.Сэди, которая упоминает о позиции ученых, либо вовсе игнорировавших английскую музыку эпохи барокко, либо связывавших ее с доминированием «германского гения» Генделя, т.е. с периодом позднего барокко¹⁰². Между тем, веяния *stile nuovo* коснулись английской музыки, о чем свидетельствует творчество Николаса Ланьера. Его имя связывается с освоением

¹⁰⁰ Wainwright J. England, II: 1603-1642. P. 510-527.

¹⁰¹ Ibid. P. 510-511.

¹⁰² Sadie J.A. Companion to baroque music. Berkeley: University of California Press, 1998. P. 261.

stile recitativo, а кантата «Hero and Leander», по оценке Уэйнрайта, содержит «настоящий английский речитатив»¹⁰³.

Здесь снова невозможно не вспомнить Николауса Певзнера, заметившего относительно английского искусства, что нечто, кажущееся проявлением консерватизма, может оказаться проявлением английского национального духа¹⁰⁴. Как отмечает Уэйнрайт, итальянские монодии были доступны в Англии начиная примерно с 1610 года и в дальнейшем, к примеру, в таких изданиях как *Musicali Banquet* Роберта Доуланда (Лондон, 1610) и *Prime musiche nuove* Анджело Нотари (Лондон, 1613). О широком интересе английских придворных кругов к новейшей итальянской музыке, особенно возросшем в 1630-е годы, свидетельствуют опубликованные каталоги лондонского книготорговца Роберта Мартина.

Интерес англичан к итальянской музыке в первой трети XVII века не был чем-то внезапным и новым. Уэйнрайт пишет, что в Англии имела давняя устойчивая традиция копирования итальянских мадригалов и что английские рукописные и печатные источники часто предоставляют исполнителям выбор между вокальным или инструментальным исполнением этих мадригалов, используя обозначение «art for voice or viol». Многочисленные рукописные сборники ансамблевой музыки конца XVI и начала XVII веков содержат, наряду с упомянутыми ранее *In nomine* и фантазиями английских композиторов, также и лишенные текста итальянские мадригалы Луки Маренцио, Клаудио Монтеверди и их современников, предназначенные для исполнения ансамблем виол. По всей видимости, английские композиторы многому научились на примерах итальянских мадригалов: в особенности мотивной работе, отношению к фактуре, инструментовке, напряженным гармониям и сменам метра¹⁰⁵. Таким образом, сохраняя определенные традиционные черты, английские композиторы усваивают и континентальные достижения, создавая нечто уникальное, специфически английское.

Все сказанное выше относительно английской музыки первой половины XVII века в целом, справедливо и в отношении антема в частности. Главным

¹⁰³ Wainwright J. *England, II: 1603-1642*. P. 524.

¹⁰⁴ Bray, R. *England, i: 1485-1600*. P. 492.

¹⁰⁵ Wainwright J. *England, II: 1603-1642*. P. 512.

достижением рассматриваемого периода исследователи называют формирование *двух устойчивых разновидностей жанра*.

§1. Антемы полный (full) и стиховой (verse)

Полный антем — это сочинение для *полного (full)* хора а cappella или с инструментальным сопровождением, в котором нет разделов, написанных для солирующего голоса. В ранних образцах полного антема инструментальное сопровождение отсутствовало. Оно никогда не входило в число обязательных элементов этой жанровой разновидности и, как правило, сводилось к basso seguente. Ранние образцы full-антема уже приводились нами в первой главе: это небольшие хоровые сочинения в имитационной или же хоральной фактуре, в которых преобладал силлабический принцип соотношения библейского текста и музыки (см. Рисунки 1.3–1.5, 1.7–1.15, 1.18–1.20 и комментарии к ним).

Отсутствовавшее в первой главе обозначение «full» утвердилось как альтернатива к «vers», поэтому хоровые антемы первого поколения (более старый мотетный тип и сочинения по принципу «for every syllable, a note»), предшествовавшие появлению стиховой разновидности, чаще характеризуются в научной литературе как «ранние», а не как «полные». В последующем изложении, где хоровые антемы рассматриваются наряду с сольно-хоровыми, мы используем принятые обозначения, характеризуя каждый из рассматриваемых антемов как полный или же стиховой.

Стиховой антем, в отличие от полного, основан на чередовании *стихов* или полустихий поэтического текста, исполняемых то *солирующим голосом (голосами)* с инструментальным аккомпанементом, то *полным составом хора*. В нотном тексте сольные или ансамблевые части обозначались словом «vers», хоровые — словом «full». Текст, распеваемый солистами, нередко повторялся в полнозвучном хоровом изложении.

Многие стиховые антемы сопровождались не только органом, как полные. Они представлены в рукописях с виольным аккомпанементом, что, возможно,

свидетельствует о предназначенности стиховых антемов для благочестивого времяпрепровождения вне церкви. Уэйнрайт полагает, что, хотя в Англии и имелась давняя традиция обучения церковных хористов игре на виоле, все же считает маловероятным, чтобы ансамбли виол на самом деле использовались в соборах и церквях в богослужебной практике¹⁰⁶. С этим утверждением в целом согласуется и мнение Ле Хурая и Харпера, которые также считают наиболее вероятным, что в домашней обстановке партии сопровождения антемов поручались ансамблю виол. При этом исследователи замечают, что в королевской капелле, а также некоторых соборах и университетских церквях, по крайней мере, в дни больших праздников были задействованы исполнители на корнетах (cornett) и сэкбатах (sackbut), в особенности во время правления Карла I¹⁰⁷. Таким образом, в первой половине XVII века по-прежнему жанр антема оказывается в двойственном положении — он предназначен как для домашнего благочестивого времяпрепровождения, так и для звучания в церкви.

Стиховой антем постепенно формировался в течении второй половины XVI века. основополагающий принцип жанра прослеживается уже около 1550 года в Wanley Partbooks, где мы встречаем «ту самую форму, в которой один и тот же стих молитвы поется дважды — в первый раз сольно, а во второй раз — 4-голосным хором»¹⁰⁸. Важно заметить, что такого рода *усиленный повтор* представляет собой музыкальный эквивалент одного из приемов *библейского параллелизма*, а именно — *интенсификации*¹⁰⁹. Предлагаемые далее анализы стиховых антемов служат подтверждением этой аналогии.

Чередование антифонного типа присутствует в сочинении неизвестного автора под названием «Now let the congregation». Первый стих этого метризованного псалма звучит дважды. В первый раз — у солирующего альта, затем стих, вместе с мелодией альта, повторяется в гармонизованном варианте в исполнении всего хора:

¹⁰⁶ Wainwright J. England, II: 1603-1642. P. 521.

¹⁰⁷ Harper J. Anthem.

¹⁰⁸ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 217.

¹⁰⁹ Десницкий, А.С. Характер и функции параллелизма в библейских текстах. С.192.

Рисунок 2.1

Now let the congre - ga - ti - on that is within this place Cry un-to God, that

[Lute or keyboard harmonisation, bars 1 - 11 ?]

ho - ly Lord, to send him of his grace. Now let the con - gre - ga - ti - on

Как и другие метризованные псалмы, это сочинение предполагает участие инструментального сопровождения. В нашем примере, взятом из исследования Ле Хурая, указано: «Лютневая или клавирная гармонизация тт.1-11» — т.е. сольной части приводимого исследователем фрагмента¹¹⁰. Ле Хурай приводит примеры и из Псалтири архиепископа Паркера, предложившего простой план для своих метризованных псалмов: после стиха, исполняемого соло, должен звучать хоровой рефрен. Исследователь особенно выделяет псалом 107 (106), в котором Паркер «продвинулся на шаг дальше». Рефрены этого псалма подчеркивают границы антифонной формы. Весь текст разделен Паркером на группы стихов, попеременно исполняемых хором («Quire»), средними (The Meane) и мужскими голосами (The Rectors)¹¹¹.

Приведем начальные страницы псалма по первому изданию Псалтири Паркера (см. Рисунок 2.2). Все чередующиеся элементы текста набраны различными шрифтами, а рефрены дополнительно обозначены и «указующим перстом»¹¹²:

¹¹⁰ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 218.

¹¹¹ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 218.

¹¹² Parker M. The whole Psalter translated into English Metre, which containeth an hundred and fifty Psalmes. P. 309-312. В доступном нам издании на 309-й странице следует 311-я.

309

**Here beginneth the fifth Booke
of Psalmes.**

The Argument. Psalme. CVII.

*This hath five partes distinct: where diuers men be bid:
The Lord to prayse: to preach hys power: who them from perils rid.*

The Quiere. The reare freyt of the Psalme.

Confitemi
domino]



God graunt that we would: prayse euer agayne,
The Lord for hys grace: so to sing in our quiere
The wonders he doth: for the children of men,
Whose mercy so nere: to all doth appeare.
To all doth appeare.

The Meane.



Prayse the Lord all ye,
Due thanks to hym extende:
For god he is: whose gentlenes,
Shall last till world doth ende.

- 2 Let them say thus in thanks: who were by God made free:
Whom he redeemd: from cruell hand: of troublous enmitie.
- 3 And whom he gatherd nye: from countries strange and wyde:
From East and West: from North and South: in citie safe to hyde.
- 4 Who wandred out of way: in desertes wildernes:
And found no way: to dwelling towne: to stay in restfulnes.
- 5 When hunger felt and thirst: nye pynde by famishment:
Whose hartes within: dyd melt away: for needefull nourishment.

The

Psalme. cvij.

311

The Rectors.

6 **W**ho thus afflict : when they did cry,
 To God in meeke complaintes :
 He them dyd saue : most louingly,
 From all theyr hard constrayntes.

7 **F**or he led them : the way full kynde,
 Both ryght and prosperous :
 Wherby they dyd : a citie fynde,
 To dwell commodious.

The Quiere.

8 **G**od graunt that they would : prayse hartely then :
 The Lord for hys grace : so to sing in theyr quiere :
 The wonders he doth : for the children of men,
 Whose mercy so neare : to them dyd appeare,

9 **F**or that he refresh't : theyr bodely neede,
 Where thirsty they strayd : as wyth anguith opprest :
 Their soule dyd he ease : of theyr hunger in speede,
 To set them in rest : wyth foode of the best.

The Meane.

0 **A**nd they that sate in darke : in deadly shadowes blacke :
 Afflict in bondes : and iron chaynes : and felt all comfortes lacke.

1 **T**hey thus deserud for why : gods wordes they did detest,
 The counsayles eke : they did despise : of all the wortheist.

2 **H**e then brought downe their hartes : wyth griefes most tedious :
 They fell full faynt : none helpyng them : so far rebellious.

CC.iiij.

The

312

Psalme. cvij.

¶ The Rectors.

13

Who thus afflict: when they dyd cry,
 To God in meeke complayntes:
 He them dyd saue: most louingly,
 From all theyz hard constrayntes.

14

For he them brought: from sorowes long
 From darke and deadly shade:
 He brake their bondes: and fetters strong
 To freedome they to wade.

¶ The Quiere.

15

God graunt that they would: prayse hartely then,
 The Lord for hys grace: so to sing in theyr quiere:
 The wonders he doth: for the children of men,
 Whose mercy so neare: to them dyd appeare.

16

For that he releast: their burdenouse holde,
 The gates that in brasse: were inuincible fast,
 As also the barres: that in yron were folde,
 By hym were they brast: set ope at the last.

¶ The Meane.

17

And soles that lewdly did: by surfet foule transgres,
 And were for al theyz sinnes afflict: by sicknes fell excelle.

18

Who meat in fast abhord: though swete and wholesome dyght,
 And then came nigh: to death hys gates: to stop theyz bzeth and sight

¶ The Rectors.

19

Who thus afflict: whan they do crye,
 To God in meke complayntes:
 He them did saue: most louinglye,
 From all their hard constrayntes.

for

Помимо метризованных псалмов, на формирование стихового антема оказали влияние ансамблевые песни (consort songs) и спектакли с участием мальчиков-хористов (choirboy play) времен Елизаветы I. Большинство ансамблевых песен 1550-1580 годов исполнялись солистом в сопровождении трех или четырех виол. Некоторые из таких песен были написаны для спектаклей с участием мальчиков-хористов, весьма популярных в то время¹¹³.

Один из примеров, подтверждающих связь между ансамблевой песней и ранним стиховым антемом, приводят Харпер и Ле Хурай: они обращают внимание на то, что в одном из рукописных источников ансамблевой песни «Lord, to thee I make my moan» к сопровождающим инструментальным голосам при повторе приписаны слова, чем создается очень простая сольно-хоровая структура¹¹⁴.

Первые значительные стиховые антемы появляются в начале 1570-х годов. По оценке Харпера и Ле Хурая, два самых ранних сочинения в жанре стихового антема — «When as we sat in Babylon» Ричарда Фаррента и реконструированный Ле Хураем антем «Ah, helpless wretch» Уильяма Манди¹¹⁵. Форма этих сочинений основана на чередовании сольных и хоровых частей. Характер сопровождения в них различен: если в сольных разделах инструментальная игра совершенно самостоятельна, то в хоровых разделах аккомпанемент сводится к дублированию певческих голосов¹¹⁶.

§2. Антемы Уильяма Берда

К числу наиболее выдающихся авторов церковной музыки первого двадцатилетия XVII века обычно причисляют Уильяма Берда. Не следует забывать, однако, что Берд был католиком, и, хотя и сохранял свои позиции при королевском дворе, около двадцати последних лет жизни провел в своего рода ссылке в Стондон Мэсси (графство Эссекс). Здесь он участвовал в жизни

¹¹³ Harper J. Anthem.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid; Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 216.

¹¹⁶ Harper J. Anthem.

католической общины, центром которой стало семейство сэра Джона Петра. Среди опубликованных сочинений Берда преобладает музыка для католического богослужения. Таким образом, Берд представляет, прежде всего, «неофициальную» церковную музыку Англии.

Впрочем, имеется и англоязычная духовная музыка Берда — ряд сочинений (всего около 50), создававшихся в промежутке между 1563 и 1614 гг., которые были опубликованы в сборниках 1588, 1589, 1611 и 1614 годов. Здесь антемы соседствуют с произведениями других жанров.

В своих статьях, посвященных антемам Берда, Е.В. Карман пишет: «Его вклад в развитие антема определяется не только объемом творчества (более 50-ти произведений), но и качественными процессами, связанными с идейно-религиозными, тексто-смысловыми, музыкально-стилистическими параметрами»¹¹⁷. Действительно, как единогласно указывают исследователи, Берд одним из первых стал широко применять новую разновидность жанра – стиховой антем, именно эта разновидность в дальнейшем займет господствующее положение. Однако с оценкой количественного аспекта нам сложно согласиться. Прежде всего, отметим, что католические церковные сочинения Берда количественно превосходят его антемы, чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на список сочинений композитора, приводимый в музыкальном словаре Гроува. Кроме того, насколько нам известно, на сегодняшний день антемы Берда представлены в звукозаписи единичными произведениями, тогда как его латинские церковные сочинения представлены довольно широко. Важно и то, что многие антемы Берда являются переработкой его же латинских мотетов, что, по-видимому, также свидетельствует о том, что сам композитор придавал большее значение своим католическим сочинениям. В свете этого нам представляется более верным склониться к точке зрения Уэйнрайта и других английских исследователей, которые, не преуменьшая значения антемов Берда как качественно нового этапа жизни жанра, связанного с освоением стихового стиля,

¹¹⁷ Карман Е.В. Образно-музыкальный лексикон учительных антемов Уильяма Берда // Альманах современной науки и образования. 2015. № 3. С.45.

говорят о том, что английская церковная музыка не была, прежде всего, для самого композитора, чем-то первостепенным. По мнению Уэйнрайта, антемы Берда, в большинстве своем, примеры домашней духовной музыки, предназначенной для благочестивого времяпрепровождения, а не для богослужения¹¹⁸.

Хотя нельзя не принимать во внимание и то обстоятельство, что работа Берда в Линкольнском соборе, а затем в Королевской капелле в 1563-1593 гг., должна была послужить причиной появления антемов, предназначенных для богослужебного использования.

Новый *стиховой* стиль в его лучших проявлениях демонстрирует замечательный пасхальный антем Берда «Christ rising again» для двух мальчиков-солистов, пятиголосного хора и виол. Этот антем был опубликован в сборнике «Songs of Sundrie Natures» (Лондон, 1589). На протяжении основной части антема музыка дуэтной и хоровой частей (обозначенных как Verse и Full) контрастирует: изящные переключки альтов оттеняются «сплошным» аккордовым звучанием хора. Е.В. Карман отмечает в этом антеме присутствие музыкально-риторических фигур, в частности, фигуры поета, посредством которой «выражены сила Христа над смертью и грехом (death from henceforth hath no power upon Him – «смерть отныне не сильна над Ним»); to put away sin – «чтобы прогнать грех»), контраст тем смерти (аккордовая фактура) и воскресения и жизни (имитационная полифония)»¹¹⁹.

Текст, взятый из двух посланий апостола Павла (Римлянам 6:9-11, 1 Коринфянам 15:20-22), посвящен теме восстания из мертвых и имеет меняющуюся от стиха к стиху структуру. Однако музыкальное прочтение сводит ее, фактически, к одному типу параллелизма, а именно, к **интенсификации**.

¹¹⁸ Wainwright J. England, II: 1603-1642. P. 520.

¹¹⁹ Карман Е.В. Образно-музыкальный лексикон учительных антемов Уильяма Берда. С.49. Вопросу об использовании Бердом риторических фигур посвящена статья Карман Е.В. Музыкально-риторические фигуры в скорбных антемах Уильяма Берда // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3 (32). С.169-174. Автор приводит примеры из целого ряда сочинений, называя их антемами. В то же время вопрос о жанровой принадлежности духовных сочинений Берда на английские тексты остается дискуссионным. Наряду с названным ранее исследованием Уэйнрайта, укажем Harley J. William Byrd: Gentleman of the Chapel Royal. Aldershot: Scolar Press; Brookfield: Ashgate, 1997. P. 185; Kerman J. Byrd, William // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. Electronic edition и др.

Избранный композитором текст с параллелизма типа *уточнение*. Вслед за сообщением о том, что, воскреснув из мертвых, Христос уже не умирает, апостол уточняет: «смерть уже не имеет над Ним власти». В музыке же с самого начала задается сопоставление Verse и Full: пение солистов, изящные переключки кратких мотивов, то и дело возникающие бесконечные каноны одноименных голосов чередуются с хоровым, по преимуществу, аккордовым пением, что соответствует рекомендациям Паркера. Между частями Verse и Full текст распределен примерно поровну, а в заключение первой части и почти сплошь во второй хор повторяет текст, пропетый солистами, как это было в самых ранних образцах жанра (повторы выделены курсивом):

I

Verse. Christ rising again from the dead, now dieth not

Full. Death from hence-forth haht no pow'r upon him

Verse. for in that he died but once *to put away sin,*

Full. *to puy away sin, to puy away sin,*

Verse. but in that he liveth, he liveth unto God.

Full. And so likewise count yourselves dead unto sin,
but living unto God.

Verse. *In Christ Jesus our Lord, In Christ Jesus our Lord.*

Full. *In Christ Jesus our Lord, In Christ Jesus our Lord.*

II

Verse. *Christ is risen again, the first fruits of them that sleep*

Full. *Christ is risen again, the first fruits of them that sleep*

Verse. *for seeing that by man came death,*

Full. *for seeing that by man came death,*

Verse. by man also cometh resurrection of the dead.

Full. For as in Adam, all men do die,

Verse. *So by Christ all men shall be restored to life.*

Full. *So by Christ all men shall be restored to life. AMEN.*

Приведем нотный текст начальной пары частей Verse – Full:

Рисунок 2.3

The first part

SUPERIUS
Alto I

SEXTUS
Alto II

MEDIUS
Tenor I

CONTRATENOR
Tenor II

TENOR
Baritone

BASSUS
Bass

Verse
Christ ris -

Verse

A I
Verse
Christ ris - ing, Christ ris - ing a-gain from the

A II
ing, Christ ris - ing a-gain from the dead, now di-eth

A I
13
dead, now di-eth not, now di-eth not, di - eth

A II
not, now di-eth not, now di - eth

19 *Full*

AI not. Death from hence-forth, death from hence-forth hath no pow'r up-on him,

AII not. Death from hence-forth, death from hence-forth hath no pow'r up-on him,

TI Death from hence-forth, death from hence-forth hath no pow'r up - on him.

TII Death from hence-forth, death from hence-forth hath no pow'r up - on him.

Bar Death from hence-forth, death from hence-forth hath no pow'r up - on him.

B Death from hence-forth, death from hence-forth hath no pow'r up - on him.

Постепенно аккордовое изложение в разделах Full начинает усложняться под воздействием стиля разделов Verse и к заключительному Amen противопоставляемые элементы антема объединяются:

Рисунок 2.4

118

AI A - - - - - men.

AII A - - - - - men.

TI A - - - - - men. A - - - - - men.

TII A - - - - - men, A - - - - - men.

Bar A - - - - - men. A - - - - - men.

B A - - - - - men.

В *полных* антемах Берда, которые численно превосходят стиховые, также проявляется тесная взаимосвязь слова и музыки. Многие из них весьма монументальны по продолжительности. Здесь также прослеживается определенная связь с музыкальными традициями предшествующего времени, в особенности с церковными сочинениями конца XV века.

Яркий пример бердовского полного антема — «Sing joyfully» для шестиголосного хора на текст начальных стихов псалма 81. В этом тексте сочетаются следующие типы библейского параллелизма:

Повтор в первом полустигме:

¹Воспойте радостно Богу, нашей силе, /воспойте громко Богу Иакова.

условие — что нужно, чтобы воспеть и восклицать:

²Возьмите песнь и произведите бубен, приятную арфу и виолу.

уточнение — когда и в честь чего это нужно сделать:

³Вострубите в трубу в день новолуния, в назначенное время, в наш праздничный день.

основание для всего, перечисленного выше:

⁴ Ибо это — статут Израиля и закон Бога Иакова Воспойте радостно Богу, нашей силе, воспойте громко Богу Иакова.

В музыке сочетаются моменты звукоизобразительности и следования структуре стиха. Начальная фраза «Sing joyfully» передается имитацией на звуках восходящей квинты/ кварты и характерного двухголосия в партиях альтов и теноров, напоминающего о «золотом ходе валторн» (Рисунок 2.5), а и ее **повтор** в тексте псалма (*sing loud...*) — является таковым и в музыкальном звучании (Рисунок 2.6).

Рисунок 2.5

Sing joy - ful - ly un - to God, God our strength,

Sing joy - ful - ly un - to God our strength, un - to

Sing joy - ful - ly un - to God, sing joy - ful - ly un -

Sing joy - ful -

Рисунок 2.6

strength. Sing loud, sing loud un-to the God of Ja -

strength. Sing loud, sing loud un-to the God of

strength. Sing loud, sing loud un - to the God of

strength. Sing loud, sing loud un-to the God of

Совсем иначе передается *условие*: это перечень того, что потребуется для радостного и громкого воспевания, поэтому каждый из элементов перечня озвучен по-своему. «The timbrel» — повторением ноты, «the pleasant harp» — подражанием игре на щипковом инструменте — трихордом $f-g-a$, «and the viol» — выразительной минорной каденцией:

Рисунок 2.7

the tim - brel, the plea-sant harp and the vi - ol,

Уточнение показано полной сменой фактуры. На смену имитациям приходят аккорды — внушительное синхронное пение на одном аккорде и «сигнальных» терциях $c-a-c-a$ в верхнем голосе:

Рисунок 2.8

Blow the trum - pet in the new moon, the trum - pet in the new, in the new moon,
 Blow the trum - pet in the new moon, in the new moon, in the new moon,
 Blow the trum - pet in the new moon, blow the trum - pet in the new moon,
 Blow the trum - pet in the new moon, blow the trum - pet in the new moon,

Наконец, *основание* передано через объединение важнейших ранее звучавших элементов — начальной кварты g-c и повторов звука в начале следующего примера, кадансового оборота в а, впервые появившегося на слове «the viol» (окончание примера, партия сопрано), вместе с многократно повторенным в дальнейшем симметричным оборотом (отмечен в сопрано) на словах the God of Ja[cob]:

Рисунок 2.9

For this is a sta - tute for Is - ra - el, and a law of the God of Ja - cob, of Ja - cob,
 For this is a sta - tute of Is - ra - el, and a law of the God of Ja - cob, and a law, and
 For this, is a sta - tute of Is - ra - el, and a law of the God of Ja - cob,
 For this is a sta - tute for Is - ra - el, and a law of the God of Ja - cob, of Ja - cob, and

§3. Антемы современников Берда

Начнем обзор с характеристики полных антемов.

Сходство этой разновидности с мотетом, традиционно отмечаемое исследователями, объясняется преимуществом антема по отношению к мотету. Смена богослужебного языка была причиной переработок, превращающих латинский мотет в английский антем. Один из примеров такого рода — антем Таллиса «With all our hearts», представляющий собой контрафактуру его мотета «Salvator mundi»¹²⁰.

Рисунок 2.10

The image shows a musical score for a five-part setting of the text "With all our hearts and mouths we confess, praise and bless thee, and bless thee, praise thee, praise thee, praise thee". The score is written in common time (C) and features five staves of vocal parts. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Staff 1: With all our hearts and mouths we con · fess, praise and bless.....thee, and bless.....
- Staff 2: With all our hearts and mouths we con · fess, praise.....and bless thee, prais
- Staff 3: With all our hearts and mouths we con fess, praise
- Staff 4: With all..... our hearts and nouths we
- Staff 5: With all

Аналогия с простым по технике мотетом возникает и в тех случаях, когда латинский первоисточник отсутствует, как, например, в антеме Гиббонса «Almighty and everlasting God». Приведем начало этого четырехголосного сочинения на текст коллекты третьего воскресенья после праздника Богоявления. Полифоническое изложение сочетается с почти исключительной силлабичностью, благодаря которой смысл каждого слова доносится с достаточной ясностью.

¹²⁰ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 105.

Рисунок 2.11

Al - migh - ty and e - ver - la - sting God, and e - ver - la - sting God,

В full-антемах Уилкса заметно воздействие не мотетных, а *мадригальных* традиций. В качестве примеров можно назвать такие антемы как «Alleluia, I heard a voice», «Gloria in excelsis Deo» и «Hosanna to the Son of David» (Осанна Сыну Давидову — Мф, 21:9), к которому мы и обратимся.

На протяжении первого стиха — «Hosanna to the son of David» — происходит типичная для мадригала смена музыкального движения. Слово «Osanna» выдерживается в малоподвижной фактуре с солирующим тенором, повторяется в несколько более подвижном ритме, и следом начинаются интенсивные имитации с удвоениями на словах «to the son of David»

Рисунок 2.12

Ho - san - na, Ho - san - na to the Son of David

— to the Son of Da - vid, of Da - vid. Bles -
 to the Son of Da - vid, to the Son of Da - vid. Bles -
 Da - vid, Da - - - vid, of Da - vid. Bles
 vid, of Da - vid, to the Son of Da - vid. Bles -
 Da - vid, Da - vid, to the Son of Da - vid. Bles -
 — the Son of Da - vid, to the Son of Da - vid. Bles -

После каданса происходит очередное торможение ритма и фактуры. Синкопой вступает аккордовое «Blessed be the King», после чего со слабой четверти начинаются стреттные имитации быстрого мотива «that cometh in the name»:

Рисунок 2.13

- sed be the King that co - meth in the name of the Lord,
 - sed be the King that
 - sed be the King. the King that co-meth in the name of the
 - sed be the King that co-meth in the name of the Lord, that co-meth in the
 - sed be the King that co-meth in the name of the Lord,
 - sed be the King. the King that co-meth in the name of the

Одна из кульминаций мадригальной линии в истории английского full-антема — весьма экспрессивное сочинение, называемое даже «церковный мадригалом», — «When David heard» Томкинса, на стихи 32-33 из 18 главы Второй

книги царств, рассказ об оплакивании царем Давидом сына его Авессалома). Сдержанность ритма и отсутствие прямых контрастных сопоставлений сочетаются в музыке с намеренным нарушением правил голосоведения. Отметим такой характерный для *многоголосия* риторический прием как использование «неправильного полутона» между смежными голосами хоровой фактуры (риторическая фигура *pathoroia*), как, например, в следующих тактах:

Рисунок 2.14

Ab - sa-lom was slain, he went up to his cham-ber, he went up to his
 Ab - sa-lom, Ab - sa-lom was slain, he went up to his cham-ber, he went up to his
 lom was slain, was slain, he went up to his cham-ber, he went up to his
 Ab - sa-lom was slain, was slain, he went up to his

Знакомство со стиховой разновидностью антема в творчестве современников Берда начнем с сочинения наиболее значительного из младших современников композитора — Томаса Морли, написанного на слова 130 (129) псалма *Out of the deep* для солирующего альта, пятиголосного хора и органа. По словам Дж Харпера и Ле Хурая, это «один из наиболее волнующих стиховых антемов своего времени»¹²¹.

Текст псалма распределен между *Verse* и *Full* почти без повторов. Единственное исключение из этого правило обозначено курсивом:

Verse. *Out of the deep have I call to thee, O Lord, hear my voice.*

Full. *O let thine ears consider well the voice of my complaint.*

Verse. *If thou, lord, wilt be extreme to mark, to mark what is done amiss, O Lord, who may abide it?*

Full. *O Lord, who may abide it? For there is mercy with thee, therefore shalt thou be feared.*

¹²¹ Harper J. Anthem.

Verse. I look for the Lord, my soul doth wait for him, in his word is my trust.

Full. My soul flyeth unto the Lord before, I say, before the morning watch.

Verse. O Israel trust in the Lord, for with the Lord there is mercy, and with him is plenteous redemption.

Full. And he shall redeem Israel from all his sins, from all his sins. Amen.

Структура начального четырехстишья псалма представляет собой последовательно расширяющийся ряд параллельных групп. Каждая последующая группа вбирает в себя предыдущую:

Полустиишье || *полустиишье* (тип **уточнение**),

стих || *стих* (тип **усиление**),

группа стихов || *группа стихов* (тип **развитие образа или мысли**).

Обратимся к тексту.

Уточнение (воззвал в надежде, что Господь услышит):

1 Из глубины я воззвал к Тебе, /Господи, услышь мой голос.

Усиление (параллелизм 1 и 2 стихов: Господь не просто услышит, но и будет внимать словам взывающего):

2 О, да внимают уши Твои голосу моей жалобы.

Стихи 1–2, в соотношении со следующей парой стихов, представляет собой **развитие образа или мысли**, сами же 3 и 4 стихи связаны между собой параллелизмом типа **основание**

3.Если Ты, Господи, будешь полностью отмечать, отмечать все, что сделано плохо, о, Господи, кто сможет остаться? О, Господи, кто сможет остаться? 4 Ибо с Тобою есть милосердие, поэтому Тебя будут бояться.

.Чуткое следование этой структуре присутствует и в музыкальном материале. Оба начальных полустиишья поручены солисту, однако композитор интонирует их различно, применяя в первом случае риторическую фигуру восхождения (*ascensus*),

чтобы изобразить направленность моления из глубины ввысь, а во втором – фигуру нисхождения (descensus), чтобы *уточнить*, что моление доносится из глубины. *Усиление* во втором стихе (передано звучанием хора):

Рисунок 2.15

Psalm 130 **Out of the deep** Verse

Out of the

6 deep have I call - ed to thee, O Lord, Lord, hear my voice,

11 Full

O let thine ears con - si - der well the voice of

Lord, hear my voice. O let thine ears con - si - der well the voice of

O let thine ears con - si - der well the voice of my com -

O let thine ears con - si - der well the voice of

O let thine ears con - si - der well the voice of my com -

Связь между стихами 1-2 и 3-4, отмеченная ранее, присутствует и в музыкальном переложении библейского текста. Она проявляется в мелодических свойствах второго соло, которое звучит как продолжение первого:

Рисунок 2.16

Vers I

Out of the deep have I call - ed to thee, O Lord,

Vers II

If thou, Lord, wilt be ex-treme to mark,

В отличие от приведенных ранее образцов стихового антема, где хор повторял и текст, и основную мелодию сольного раздела, здесь текст распределен последовательно, почти без повторов. Единственное (и очень выразительное) исключение составляет вопрос в конце второго соло (стих 3): «Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, — Господи, кто устоит?». Хор подхватывает вопрошающие мотивы альты вместе со словами, и цепь нисходящих терций, порученная поначалу органу, теперь распевается и крайними голосами хора. На этом же материале строится и пение 4 стиха (For there is mercy with thee...), замыкающего группу стихов, которые представляют собой и единый блок — и поэтический, и музыкальный:

Рисунок 2.17

27 Verse Full

O Lord, O Lord, who may a - bide it? O Lord,

O

32

O Lord, O Lord, O Lord, who may a - bide it? For there

O Lord, O Lord, O Lord, who may a - bide it? For there

O Lord, O Lord, O Lord, who may a - bide it? For there

O Lord, O Lord, O Lord, who may a - bide it? For there

Lord, O Lord, O Lord, who may a - bide, a - bide it? For there

Наряду с Морли, сочинения в жанре стихового антема писали и многие другие композиторы. Это музыканты королевской капеллы Натаниель Джайлс и Эдмунд Хупер, а также Джон Манди, отец и сын Джоны Хилтоны, Джон Холмс, Мэттью Джеффрис, Джон Милтон (отец поэта) и Уильям (Томас?) Уилкинсон¹²².

Следующее поколение композиторов, ведущими представителями которого были Орландо Гиббонс, Томас Томкинс и Томас Уилкс, стремится придать антему еще больше драматизма и выразительности. Как отмечают Харпер и Ле Хурай, эти композиторы применяют более яркие контрасты фактуры, обращаются к более разнообразным ритмам, начинают поиски путей тематического объединения всего антема при помощи повторения отдельных мотивов и их преобразования.

Антемы Гиббонса в большинстве своем написаны в стиховой форме и часто выдержаны в декламационной манере. По сравнению с более ранними образцами следует отметить большую свободу в трактовке формы. Чередование сольных и хоровых моментов звучания становится гораздо менее регулярным. Так обстоит

¹²² Harper J. Anthem.

дело в рождественском антеме «Behold, I bring you Glad Tidings» на слова 2-й главы Евангелия от Луки.

10 Вот, я приношу вам радостные вести великой радости для всех людей. 11 Что нам рожден ребенок, нам дан Сын, Спаситель, который есть Христос Господь. 12 И вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях. 13 И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: 14 Слава в вышних Богу, мир на земле, добро людям. Аллилуйя.

Параллелизм этих стихов вначале представляет собой тип *основание* (я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь).

Затем появляется тип параллелизма *Перечисление разных явлений* (из ранее не упоминавшейся рубрики **Более одного явления в фокусе**), который реализуется в форме последовательной смены мест и объектов действия: Бог прославляем «в вышних», мир устанавливается на земле, а добро дается каждому человеку в отдельности.

Чередование сольного и хорового пения воспринимается как выражение идеи *основания*: звучание хора, повторяющего слова, только что пропетые солистом, придает им весомость и незыблемость. На первой фазе чередования вслед за дуэтом сопрано и альты, представляющим собой построение в характере экспозиции двухголосной фуги (тема, ответ, интермедия), звучит лишь два такта хорового каданса (Рисунок 2.18). Такова же протяженность хорового подтверждения, звучащего после следующего библейского стиха, исполненного на этот раз квартетом солистов. Однако на следующей стадии роль тутти постепенно возрастает.

Рисунок 2.18

St Luke Ch 2 Behold, I bring you Glad Tidings Orlando Gibbons

The image shows a musical score for the hymn "Behold, I bring you Glad Tidings" by Orlando Gibbons. The score is arranged for a choir and piano. The vocal parts are Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor, and Bass. The piano part is shown in grand staff notation. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment for the first five measures. The second system starts at measure 6 and continues for six more measures. The lyrics are: "Be - hold, I bring you glad ti - dings, glad ti - dings of great joy, of great".

System 1:

- Soprano 1: Rest
- Soprano 2: Rest
- Alto 1: *Solo* Be - hold, I bring you glad
- Alto 2: Rest
- Tenor: Rest
- Bass: Rest
- Piano: Accompaniment

System 2 (Measures 6-11):

- S1: *Solo* Be - hold, I bring you glad ti - dings, glad ti - dings of great
- S2: Rest
- A1: ti - dings, glad ti - dings of great joy, of great
- A2: Rest
- T: Rest
- B: Rest
- Piano: Accompaniment

12

S1 joy, glad ti-dings of great joy, *Tutti* glad ti - dings of great joy,

S2 *Tutti* glad ti - dings of great joy,

A1 joy, glad ti-dings of great joy, glad ti - dings of great joy,

A2 *Tutti* glad ti-dings of great joy, *Solo* which shall be to

T *Tutti* glad ti - dings of great joy,

B *Tutti* glad ti - dings of great joy,

8

После ряда ансамблевых «зачинов» утверждается хоровое пение. Это два больших построения на словах «Unto us a Son is giv'n». В первый раз хоровое пение начинается простыми аккордами, напоминающими о трактовке хора в ранних образцах verse-антема, но вскоре утверждается имитационно-секвентная фактура с удвоениями голосов — вначале это нисходящие мотивы, передающие слова Ангела о том, что ныне родился Спаситель, «который есть Христос Господь» (Рисунок 2.19). А затем появляются те же мотивы, но взятые в восходящем движении — так расппеваются слова внезапно явившегося воинства небесного: «Слава в вышних Богу..» (Рисунок 2.20).

В разнообразии музыкального материала мы вправе усмотреть идею *перечисления разных явлений*.

Рисунок 2.19

57

S1 is Christ the Lord, which is Christ the Lord, which is Christ the Lord,

S2 is Christ the Lord, which is Christ the Lord, which is Christ the Lord,

A1 Lord, which is Christ the Lord, the Lord, which

A2 Lord, which is Christ the Lord, the Lord,

T 8 Christ the Lord, which is Christ the Lord, the

B which is Christ the Lord, the Lord, which is

Рисунок 2.20

79

S1 - ry be to God on high, on high, glo - ry be to God on

S2 - ry be to God on high, on high, glo - ry be to God on

A1 glo - ry be to God, glo - ry be to God on high, on high,

A2 *Tutti* Glo - ry be to God on high, glo - ry be to God, glo-

T 8 high, glo - ry be to God, glo - ry be to

B glo - ry be to God, glo - ry be to God on high, glo - ry be to God,

Из других сочинений Гиббонса обратимся к антему «See, the Word is incarnate», текст которого представляет собой «нечто весьма необычное»: «соединение в едва ли не импрессионистической манере истории Рождества Христова, Его Служения, Распятия и Воскресения»¹²³.

Приведем первый из двух дуэтов в составе большей части verse. За изысканной легкостью дуэтного письма скрыта «ученая» форма канона, смягченная небольшим отклонением от правила — тональным ответом в самом начале:

Рисунок 2.21

The musical score consists of two systems. Each system has three staves: Soprano (S), Alto (A), and Piano. The lyrics are: "The Law is cancelled, Jews and gentiles all converted by the preaching of glad tidings, by the preaching of glad tidings of salvation." The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal duet.

В установившихся рамках полного и стихового антема работали многие композиторы. Исследователи называют имена Амнера, Баттена, Майкла Иста, Николсона, Уильяма Смита, Уорда, Кранфорда, Фидо, Хинда, Томаса Холмса, семейства Лагг, Палмера, Портмана, Стонарда, Джайлса, Джона Томкинса,

¹²³ Le Huray P. Music and the Reformation in England. P. 315.

Уоруика, Уилсона и Вудсонов¹²⁴. Вполне естественно, что сочинения указанных композиторов были неоднородны, многие из антемов тех лет до сих пор представляют интерес для исполнителей и слушателей, другие же сегодня забыты и представляют в большей степени исторический интерес.

Хотя деление англиканского хора на певцов южного и северного клиросов (*decani/cantoris*) хорошо подходило и даже, казалось бы, располагало композиторов к применению многохорных эффектов, английские композиторы XVI и XVII веков, как отмечают исследователи, проявляли относительно небольшой интерес к этим возможностям¹²⁵. Даже в таком монументальном сочинении как двенадцатиголосный *O praise the Lord* Томкинса, пространственные сопоставления в целом играют сравнительно небольшую роль. Это обстоятельство, по-видимому, можно объяснить уже упоминавшимся консерватизмом, который сочетался в Англии с освоением некоторых новейших композиторских приемов.

Действительно, церковная музыка и сочинения для домашнего благочестивого времяпрепровождения оставались консервативными в своей основе. В этих сочинениях проявляется также и малая степень или отсутствие заинтересованности их авторов в так называемом новом стиле (*stile nuovo*). Лишь несколько композиторов королевской капеллы предприняли с некоторым успехом попытку перенести итальянские маньеризмы на английскую почву, среди них историки называют имена Уильяма Чайлда, Уильяма и Генри Лос и Уолтера Портера¹²⁶.

Как отмечает Уэйнрайт, единственными печатными изданиями, содержащими церковные сочинения в новом стиле были «Первое собрание псалмов для трех голосов, подходящее для частных капелл или других частных собраний, с непрерывным басом, для органа или теорбы, недавно сочиненное в итальянской манере» Уильяма Чайлда (Лондон, 1639) и сборник «Мадригалы и арии» Уольтера Портера (Лондон, 1632), включавший единственное церковное

¹²⁴ Harper J. Anthem.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

сочинение под названием «Praise the Lord»¹²⁷. О том, какой именно (и насколько разнообразной) представлялась итальянская манера Чайлду, можно судить по инципитам трех первых псалмов:

Рисунок 2.22

1 Blessed is the man
Psal: 1 [vv. 1-2] William Child

C1 Bless - ed is the man that hath not walk - - ed in the
C2 Bless - ed is the man that hath not walk - ed in__
B Bless - ed is the man that hath not walk - ed in__
bc Bless - ed is the man that hath not walk - ed in__
6 6 5 6

2 Why do the heathen so furiously rage together
Psal: 2 [vv. 1-2] William Child

C1 Why do the heath - en so fu - ri-ous-ly rage to-geth - er, to-
C2 Why do the heath - en so fu - ri-ous-ly rage to-geth - er, to-
B Why do the heath - en so fu - ri-ous-ly rage to-geth - er, to-
bc Why do the heath - en so fu - ri-ous-ly rage to-geth - er, to-
6 5

3 Lord, how are they increas'd that trouble me
Psal: 3 [vv. 1-4] William Child

C1 Lord_____ how are they in-creas'd that trou - ble_me: man-y are
C2 Lord_____ how are they in-creas'd that trou - ble me:
B Lord_____ how are they in- creas'd_____ that trou - ble me: man-y are
bc Lord_____ how are they in- creas'd_____ that trou - ble me: man-y are
6 4 [b]3 6 6 3 4 3

Англиканский богослужебный репертуар, исполнявшийся в соборах и королевской капелле, был крайне консервативным за малым числом исключений,

¹²⁷ Wainwright J. England, II: 1603-1642. P. 521.

подчеркивает Уэйнрайт. Это наблюдение подтверждает и содержание «Первой книги избранной церковной музыки» Джона Барнарда (Лондон, 1641): из 21 композиторов, представленных в издании, 9 родились до 1550 года, и нет ни одного, родившегося после 1600 года. Хотя Барнард намеренно исключает сочинения композиторов, еще живущих на момент издания сборника, даже в этом случае консервативная природа англиканского богослужебного репертуара проявляется достаточно ясно¹²⁸.

Итак, в первой половине XVII века в английской музыке в целом и в жанре антема в частности можно наблюдать продолжение и развитие тенденций предшествующего столетия. Музыка Англии, по сравнению с континентальной, выглядит достаточно консервативной, однако за этим консерватизмом скрываются подчас специфические черты английского духа. Но, несмотря на консерватизм в ряде вопросов, в частности, малый интерес к "новому стилю", английские композиторы все же усваивают некоторые приемы итальянского происхождения.

Антем по-прежнему является жанром с двойственной средой бытования — его рассматривают и как музыку для богослужения, и музыку для домашнего благочестивого времяпрепровождения. Некоторые черты английского музыкального языка, характерные для сочинений XV — XVI веков находят в музыке антемов рубежа XVI и первой половины XVII веков новое, порой неожиданное преломление. Среди самых значительных достижений периода оказывается создание новой — стиховой — разновидности антема. Преимущества нового стихового стиля, по-видимому, вскоре стали очевидными, поскольку, как отмечают исследователи, композиторы начинают уделять большее внимание стиховым, нежели полным антемам¹²⁹.

¹²⁸ Wainwright J. England, II: 1603-1642. P. 522.

¹²⁹ Harper J. Anthem.

Прежде всего, стиховой стиль способствовал значительной экономии репетиционного времени. Кроме того, чередование сольных и хоровых частей в своей основе оказалось весьма красочным музыкально-выразительным средством, при этом подобные контрасты были знакомы английским композиторам еще в конце XV — первой половине XVI веков. Наконец, внимание композиторов привлек тот факт, что слова оказываются слышимыми более отчетливо, если исполняются солирующими голосами, противостоящими инструментальному фону, чем если исполняются хором. Так был найден компромисс между требованием ясности и отчетливости звучания священного текста и потребностью композиторов в изысканной полифонической музыке — отчетливо слышимый словесный текст в исполнении солиста сочетался с развитым, вполне самостоятельным полифоническим сопровождением.

Плавный и естественный ход развития английской музыки был прерван трагическими событиями гражданской войны и периода Английской Республики. Лишь после Реставрации музыкальная жизнь страны вновь войдет в мирное русло, чтобы в скором времени совершить новый взлет в творчестве Генри Перселла.

Глава 3. Антемы четырех поколений английских композиторов послереставрационного периода (вторая половина XVII — первые десятилетия XVIII века)

Вторая половина XVII века началась для английской музыки со значительных потрясений, вызванных гражданской войной. Последовавший затем десятилетний период Английской Республики оказался крайне неблагоприятным временем для музыкального искусства. Правительство, возглавляемое Оливером Кромвелем, опиралось на радикальную ветвь протестантизма — пуритан-индепендентов¹³⁰.

Духовная жизнь Англии в этот период подчиняется чрезвычайно строгим аскетическим предписаниям пуритан. Как указывают исследователи, пуритане, в своем стремлении очистить церковь от всего мирского с одной стороны и католического — с другой, запрещают использование традиционной полифонической и инструментальной музыки в рамках богослужения, уничтожают органы и нотные издания¹³¹. Под столь широкомасштабные репрессии попадает даже протестантский по своему происхождению жанр антема. Некоторые композиторы, в частности, Генри Кук и Мэттью Локк, в этот период были вынуждены покинуть страну. Впрочем, пребывание на континенте, по-видимому, способствовало более тесному знакомству этих композиторов с итальянской и французской музыкальной культурой, что в дальнейшем, по возвращении на родину, положительно сказалось на их творчестве¹³².

Двумя разновидностями церковной музыки, против которых не возражали пуритане, были традиционные англиканские напевы и метризованные псалмы.

Метризованные псалмы пелись на неизменные церковные напевы — *common tunes* или же на изменяемые — *proper tunes*: в богослужебной практике словом «*proper*» обозначается изменяемая часть литургии, обедни или мессы, а

¹³⁰ Черчилль У. Британия в Новое время. XVI-XVII вв. Смоленск: Русич, 2006. С.284.

¹³¹ Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. т.2. С.30; Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 192.

¹³² Harper J. Anthem.

также разделы молитвенников и требников, содержащие такие тексты. В отличие от *common tunes* — напевов, которые используются с разными текстами, *proper tune* — это напев, связанный с конкретным гимном, подходящий для этого конкретного гимна и не используемый для исполнения других гимнов. И те, и другие напевы могли исполняться однополосно без аккомпанемента, что, по всей видимости, предпочитали пуритане; с инструментальным аккомпанементом; или, наконец, в простой аккордовой фактуре «нота против ноты»¹³³. Среди различных собраний метризованных псалмов, появившихся в Англии в XVII веке, Букофцер выделяет как наиболее широко распространенные издания Эйнсуорта (1612)¹³⁴, Рэвенскрофта (1621)¹³⁵, Плэйфорда (1677)¹³⁶ и Тэйта и Брэйди (1696)¹³⁷.

После Реставрации Стюартов (1660 г.) восстанавливается господствующее положение Англиканской церкви в религиозной жизни страны. Как следствие, возобновляется практика хорового пения за богослужением и музыка возвращается под своды храмов. Антем снова занимает подобающее ему место, вновь привлекая к себе внимание композиторов¹³⁸. Вполне естественным первоначальным шагом явилось возвращение в богослужebную практику музыки, написанной до времени Английской Республики. Эти сочинения, по всей видимости, составили основу повседневного репертуара. Исследователи упоминают в качестве свидетельства книгу Джеймса Клиффорда «*The Divine Services and Anthems*», расширенное 2-е издание которой (1664) включало не только слова, как это было в 1-м издании (1663), но и мелодии богослужebных песнопений¹³⁹.

¹³³ Bukofzer M. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*. P. 199.

¹³⁴ Ainsworth H. *The book of Psalms: Englished both in prose and metre with annotations, opening the words and sentences, by conference with other Scriptures*. Amsterdam: Giles Thorp, 1612. 362 p.

¹³⁵ Ravenscroft T. *The Whole Booke of Psalmes: With The Humnes Evangelicall, and Songs Spiritual*. London: 1621. 300 p.

¹³⁶ Playford J. *The Whole Book of Psalms*. London: W. Godbid, 1677. 293 p.

¹³⁷ Tate N., Brady N. *A New Version Of The Psalms Of David: Fitted To The Tunes Used In Churches*. Whitefish: Kessinger Publishing LLC, 2007. 190 p.

¹³⁸ Историко-биографические данные, на которые мы опираемся в этой главе в дальнейшем, почерпнуты нами из следующих доступных нам источников: Bukofzer M. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*; Harper J. *Anthem*; Уэстреп Дж. Генри Перселл. М.: Музыка, 1980. 238 с.; Браудо Е.М. *Всеобщая история музыки*. М.: Государственное издательство, 1930. 2 т.; Parry W.H. *13 centuries of English church music*. London: Hinrichsen Edition Ltd, 1946. К сожалению, нам недоступны следующие издания: Alwes C.L. *A History of Western Choral Music, Volume 1*. Oxford: Oxford University Press, 2015. 506 p.; Edwards D.L. *Christian England*. London: Collins, 1981-84. 3 v.; Gant A. *O Sing unto the Lord: A History of English Church Music*. London: Profile Books, 2015. 352 p.; Herisson R. *Musical Creativity in Restoration England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 456 p.

¹³⁹ Harper J. *Anthem*.

После Реставрации антем постепенно становится жанром исключительно церковной музыки, занимая место, аналогичное мотету в католической и протестантской традициях. После же введения композиторами в этот жанр черт *концертного стиля* он оказывается аналогичен таким итальянским жанрам как концерт, оратория и кантата. Букофцер приводит мнения Чарльза Берни и Томаса Тадуэя, согласно которым этот новый стиль антемов был во многом обусловлен личным вкусом Карла II¹⁴⁰.

Несмотря на то, что в кантате, по сравнению с антемом, допускался более широкий круг источников словесного текста, оба жанра объединяет как церковное предназначение, так и принадлежность к изменяемой части богослужения. Повседневный богослужебный репертуар определяли дореставрационные сочинения.

Исследователи отмечают в качестве ключевой особенности новых антемов широкое применение композиторами итальянского декламационного стиля с его пафосом и драматизмом в разделах, предназначенных для солирующих голосов¹⁴¹, а также переход к новому тональному мышлению¹⁴².

Меняется и форма антемов. Теперь она строится как последовательность трех или более небольших частей, с характерной (не только для антема, но и для многих других жанров) сменой размера с 4-дольного на 3-дольный. Нередко 3-дольные части, выдержанные в более простой фактуре, чем разделы в четном метре, имеют характер сарабанды.

Еще одним нововведением было предоставление инструментам равных прав с певческими голосами. Уэстреп упоминает об одном из первых опытов такого рода — антеме Кука, исполнявшийся на коронации короля Карла II в 1661 году, «Behold, O Lord, our defender», в котором хоровые эпизоды чередовались с разделами, исполнявшимися оркестром струнных и духовых инструментов¹⁴³.

Дальнейший шаг в сторону от дореставрационного стиля был сделан в 1662

¹⁴⁰ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 200.

¹⁴¹ Уэстреп Дж. Генри Перселл. глава 14.

¹⁴² Harper J. Anthem.

¹⁴³ Уэстреп Дж. Генри Перселл. глава 14. К сожалению, нотами этого сочинения мы не располагаем.

г., когда организованный по французскому образцу ансамбль двадцати четырех скрипок короля, был введен в королевскую капеллу для исполнения симфоний и ригурнелей между стихами антемов.

Здесь снова будет уместно вспомнить об одной из характернейших черт английского духа — консерватизме, с проявлениями которого мы неоднократно сталкивались ранее¹⁴⁴. Дело в том, что подобные новшества вызвали у англичан достаточно негативную реакцию, если судить по некоторым документальным свидетельствам. Так, о негативной реакции современников говорит цитата, приводимая Букофцером. Очевидец этих событий мемуарист Джон Ивлин был шокирован исполнением ригурнелей «во время любой паузы в фантастически легковесном французском стиле, более подходящем для таверны или театра, чем для церкви» («between every pause after the French fantastical light way, better suiting a tavern or playhouse than a church»)¹⁴⁵.

Обратимся еще к одному свидетельству современника становления нового стиля церковной музыки, Тадуэя. В своей книге о Генри Перселле Уэстреп приводит следующий отрывок, часто цитирующийся в исследованиях об английской музыке этого периода. Приведем этот характерный документ и мы:

Направление церковной музыки, начало которому положили мистер Таллис и мистер Берд, в течение нескольких лет продолжало развиваться после Реставрации, и все композиторы подражали их образцам. Его величество, который был живым и веселым принцем, взойдя на престол в самом расцвете сил, вскоре, если можно так сказать, устал от торжественности и пышности и приказал композиторам своей капеллы включать в антемы инструментальные симфонии. Затем он назначил избранное число своих личных музыкантов для исполнения этих симфоний и ригурнелей. Король не намеревался таким нововведением что-либо изменить в существующем порядке. Он только распорядился, чтобы его приказание выполнялось тогда, когда он сам присутствовал на службах в капелле, что бывало утром по воскресеньям, в великие праздники и дни дароприношений. Старым мастерам музыки, таким, как доктор Чайлд, доктор Гиббонс, мистер Лоу и другие, органистам его величества, было трудно приспособиться к новым требованиям, и они продолжали сочинять музыку в старых традициях; поэтому

¹⁴⁴ Bray, R. England, i: 1485-1600; Wainwright J. England, II: 1603-1642.

¹⁴⁵ The Diary of John Evelyn: in two volumes / Ed. William Bray. New York & London: M.W. Dunne, 1901. vol. I. P. 366 (dec.21, 1662).

существует лишь несколько полных антемов и служб, сочиненных ими. Примерно 4-5 лет спустя некоторые из наиболее развитых и способных воспитанников Королевской капеллы — такие, как мистер Хамфри, мистер Блоу и другие — стали признанными мастерами композиции. Его величество много поощрял их и потворствовал их юношеским фантазиям, поэтому, по крайней мере, каждый месяц, а потом и чаще, они создавали что-нибудь новое в этом роде. Еще через несколько лет и другие воспитанники капеллы также стали сочинять музыку в такой манере, поскольку иначе напрасно было надеяться угодить его величеству. Так это светское направление было впервые введено в капелле, и с тех пор ему слишком часто подражали наши современные композиторы. После смерти короля Карла инструментальные симфонии были забыты, однако композиторы продолжали сочинять антемы с красочными интерлюдиями и ритурнелями, которые теперь исполнялись на органе¹⁴⁶.

Такого рода свидетельства побуждали многих исследователей говорить о кризисе церковной музыки в Англии и обвинять Карла II в едва ли не насильственном насаждении в церкви нового стиля, чуждого духу истинной религиозности и, вдобавок, попирающего английские национальные традиции. Так, М.Н. Лобанова в своей книге «Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики» пишет: «Известный упадок церковной музыки и национальных традиций в Англии времен Реставрации Стюартов был вызван не только возрастающей секуляризацией культуры, но и тем, что Карл II сумел воспринять во французской музыке только танцы и усердно насаждал их на английской почве»¹⁴⁷. В подобном же ключе описывает новые явления и В.Д. Конен: «Вельможи при дворе Карла твердо решили внедрить дух гедонизма и галантности даже в музыку богослужения, а Карл самолично приказал исполнять такую церковную музыку, к которой он умел бы отбивать такт»¹⁴⁸.

Однако упреки в адрес Карла II и его окружения выглядят излишне строгими. Как отмечают исследователи, будущему королю Англии было всего десять лет, когда вспыхнула гражданская война, и у него было мало возможностей познакомиться со старым стилем церковной музыки. В самом деле, его

¹⁴⁶ Цит. По Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.152-153.

¹⁴⁷ Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. С.204.

¹⁴⁸ Конен, В.Д. Перселл и опера.. М.: Музыка, 1978. С.43-44.

музыкальные вкусы сложились под влиянием матери, француженки по происхождению. Значительное воздействие оказало на него и пребывание в Париже в изгнании, где он мог слышать новейшую французскую и итальянскую музыку¹⁴⁹. Добавим к этому, что часть английских композиторов также пребывала на континенте в период господства пуритан, осваивая французские и итальянские музыкальные достижения своего времени, которые затем были перенесены в новые английские церковные сочинения.

По словам М.Н. Лобановой, «слушатели часто протестовали, когда в церкви вместо «старинного стиля» им преподносилась музыка, более подходящая для «модного театра»¹⁵⁰. Исследовательница считает, что на самом деле непонимание законов и задач разных стилей и жанров является причиной нападков, подобных приведенным выше. В качестве примера она цитирует отрывок из трактата Б. Марчелло, где автор порицает композитора, который, «сочиняя церковную музыку, куда вводит сарабанды, жиги, куранты, называет их фугами, канонами, двойными контрапунктами. <...> Этот так называемый оперный стиль <...> выродился. Каждый капельмейстер пытался переплюнуть другого, но, быть может, и сам народ устал от вечного монотонного однообразия. Так незаметно в церковный стиль вкрадывались то трио из какого-нибудь менуэта, то отрывок симфонии, а потом и фрагменты из вальсов, и наконец, отрывки, а то и целые арии; ничтоже сумняшеся, Божий храм оскверняли криком итальянских каплунов, *primobuffo*, исполнявший во время карнавала *Marche sevillano*, — в пост играл роль святого Петра, а *primadonna*, зажигавшая нас с подмостков любовью и вожделием, — в проникновенном *Stabat Mater* пыталась замолить свои и наши грехи»¹⁵¹.

С достаточно большой исторической дистанции предположение Тадуэя, что только личные вкусы Карла II способствовали изменениям, происходившим в церковной музыке, выглядит не вполне убедительным, поскольку ряд новых тенденций наметился еще до периода Республики, а старые мастера, которых он превозносил, на самом деле не настолько отставали

¹⁴⁹ Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.151.

¹⁵⁰ Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С.215.

¹⁵¹ Цит. По Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С.215.

от своего времени, как можно было бы заключить из его высказывания¹⁵².

Вслед за Дж. Уэстрепом, мы склонны считать более объективной такую картину: старшее поколение английских композиторов, воспитанных дореспубликанской эпохой, должно было быть прочно связанным с елизаветинской традицией. Более же молодое поколение должно было, естественно, чутко воспринимать новейшие музыкальные веяния. При этом, как уже говорилось выше, значительное число антемов композиторов времен Елизаветы и Якова I, напечатанных Клиффордом (1663-1664) показывает, что музыка «золотого века» Англии составляла существенную часть повседневного репертуара соборов и Королевской капеллы. Тадуэй подчеркивал, что король не намеревался изменить существовавший порядок и что его распоряжение относилось только к тем дням, когда он сам присутствовал на службе. Королевская капелла придерживалась старых традиций в весьма значительной мере, об этом свидетельствуют сочинения Перселла и Блоу, которые обнаруживают основательное знание старого полифонического стиля. Кроме того, Тадуэй сам был воспитанником королевской капеллы, при этом процитированный отрывок свидетельствует о хорошем знании им как новых, так и старых церковных сочинений.

«Светскость», вызывавшая неприязнь Тадуэя, выражалась, по-видимому, главным образом во включении в церковную службу инструментальных симфоний — нежелательного новшества для поклонников прежней школы¹⁵³. Вероятно, и Ивлина шокировала не столько звучащая музыка, сколько сам факт использования в рамках богослужения скрипок, которые в дореставрационные времена считались неподходящими для исполнения серьезной музыки, тем более в храме¹⁵⁴.

По мнению Уэстреп, «неприязнь, которую современники испытывали к этому музыкальному новшеству, проистекала из неверного предположения», что

¹⁵² Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.153.

¹⁵³ Там же. С.154.

¹⁵⁴ Более подробно о постепенном вхождении скрипки в музыкальную жизнь при английском королевском дворе см.: Wainwright J. England, II: 1603-1642.

светский стиль обязательно должен быть легкомысленным, что несовместимо с идеей богослужения¹⁵⁵.

Антем второй половины XVII — первых десятилетий XVIII века вошел в историю прежде всего как жанр, в котором плодотворно работали два величайших композитора: Генри Перселл и Георг Фридрих Гендель. Антемы каждого из них составляют эпоху в истории жанра и требуют самостоятельного рассмотрения. В то же время общая картина существования антема складывалась и из сочинений других, весьма многочисленных композиторов, замечательные сочинения которых несомненно заслуживают внимания как исполнителей, так и исследователей.

В этой главе мы обратимся к исторической панораме развития жанра от Реставрации до середины XVIII века и рассмотрим явления, предшествовавшие и окружавшие творчество двух гениев английской музыки Перселла и Генделя: антемному творчеству этих композиторов будут посвящены отдельные главы.

Букофцер выделяет *четыре поколения* композиторов, работавших в жанре антема начиная со времени Реставрации¹⁵⁶. Мы последуем его разграничению, и более подробно, чем это было возможно сделать в рамках книги по истории музыкального барокко, остановимся на конкретных сочинениях, их музыкальных и музыкально-поэтических свойствах.

§1. Первое поколение

К первому поколению принадлежат композиторы, родившиеся в конце XVI и первые годы XVII века, чей творческий путь начался задолго до гражданской войны и Реставрации. К числу композиторов, которые первыми обратились к жанру антема в новых исторических условиях, принадлежали Уолтер Портер, Уильям Чайлд, Ричард Портман и братья Уильям и Генри Лос¹⁵⁷. Их

¹⁵⁵ Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.154.

¹⁵⁶ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 200.

¹⁵⁷ Ibid. Более подробно о творчестве композиторов см., в частности: Cunningham, J. The Consort Music of William Lawes, 1602-1645. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2010. 374 p.; Дуда Н.В. Метаморфозы научной мысли о творчестве Генри Лоза // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 1 (75). С.110-113.

произведения, появившиеся еще до гражданской войны в книге антемов 1635 года, подготовили новый стиль английской церковной музыки. Букофцер отмечает «первые ростки нового стиля» в музыке Генри Лоса¹⁵⁸ на тексты стихотворных переложений псалмов Джорджа Сэндиса: это одноголосные «Парафразы псалмов, положенные на новые напевы для частного благочестивого времяпрепровождения» (1638). Проявления нового стиля Букофцер усматривает и в таких сочинениях как «Choice Psalms» (1648) братьев Лос, «Psalterium Carolinum» Джона Уилсона (1656) и «Мотеты» Портера (1637), из которых два последних были также основаны на текстах Сэндиса¹⁵⁹.

Попытаемся выявить черты итальянских влияний в доступных нам сочинениях названных авторов.

Итальянское в послереставрационном антеме проявлялось различным образом. В одних случаях английские композиторы откликнулись на звучание итальянских песенно-танцевальных жанров с их простой напевностью и ритмичностью, гомофонным изложением и преобладанием квадратных структур, в других — на гармонические и мелодические обороты в хроматическом роде, как можно видеть в антемах Уильяма Чайлда и Генри Лоса.

Антем Чайлда «O Lord, grant the king along life», наряду с другими, исполнялся на коронации Карла II в 1660 году. Это полный антем. Величаво-сдержанная первая часть передает основной текст сочинения — молитву о даровании королю долголетия, счастливого правления и победы над врагами (Рисунок 3.1). А скорое пение Hallelujah во второй части антема напоминает образцы итальянских канцонетт.

Сравним сочетание простой ритмики, в которой преобладают ровные четверти, попарную группировку слогов на повторяющихся звуках, отчетливость гармонических каденций в части Hallelujah из антема Чайлда (Рисунок 3.2) и подобные свойства канцонетты Аннибале Стабиле «Fuggite amanti Amor» из Книги 4-голосных канцонетт, собранных и переложенных для

¹⁵⁸ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 199.

¹⁵⁹ Ibid.

чембало и лютни Веровио Симоне (Рисунок 3.3)¹⁶⁰. Несмотря на столь явные жанровые переключки с итальянской канцонеттой нам сложно согласиться с высказываниями, упрекающими такого рода музыку в излишней легкомысленности, в недостатке религиозного чувства или в отступлении от традиционных основ англиканской церковной музыки: как бы то ни было, сформулированный архиепископом Томасом Кранмером принцип «for every syllable, a note» выполняется и здесь. Отметим оживляющее хоральный ритм использование четвертных длительностей в пунктирных ритмах и особенно выделяющиеся группах по две четверти — возможно именно эти детали были сочтены легкомысленными:

Рисунок 3.1

O Lord, grant the King a long life CHILD.

SOPR. O Lord, grant the King a long life, that his years may endure throughout all gene - ra - - - ions.

ALTO. O Lord, grant the King a long - - life, that his years may endure throughout all ge - ne - ra - - - ions.

TENOR. 8ve lower. O Lord, grant the King a long - life, that his years may en - dure throughout all ge - ne - ra - ions.

BASE. O Lord, grant the King a long - life, that his years may en - dure throughout all ge - ne - ra - tions.

Base Accompaniment in 8ves.

¹⁶⁰ Машинопись, выложенная на сайте IMSLP. См.: [===Canzonette a quattro voci. Composed a diversi eccellenti musici cin l'intavolatura del cembali et del liuto. Simone Verovio. Roma, 1591. Study and transcription by Catherine Betts// Essays presented for the course History of Music 31. Renaissance Music. Rochester: Eastman School of Music, n.d.(ca.1960. URL:<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP39288-SIBLEY1802.3322.4cce-39087013497237.pdf>].

Рисунок 3.2 У. Чайлд. Антем «O Lord, grant the king along life»

Halle - lujah, halle - lujah, halle - lu - jah, halle - lujah, halle - lujah, halle - lu - jah, halle - lujah, halle - lujah, halle - lu - jah, halle - lujah, halle - lujah, halle - lu - jah, halle - lujah, halle - lu - jah.

63 = 9

slow. f

slow. f

slow. f

slow.

slow.

Рисунок 3.3 Annibale Stabile. Канцонетта «Fuggite amanti Amor»

#3. Fuggite amanti amor Annibale Stabile

Sop. Fug-gi-te a-man-ti Amor co-me mor-te Ch'alt-ro non e ques-to cru-

Alto Fug-gi-te a-man-ti A mor co-me mor-te Ch'alt-ro non e ques-to cru-

Tenor Fug-gi-te a-man-ti A mor co-me mor-te Ch'alt-ro non e ques-to cru-

Bass Fug-gi-te a-man-ti A mor co-me mor-te Ch'alt-ro non e ques-to cru-

Timbal

Вторую из отмеченных ранее итальянских тенденций — присутствие хроматических «мадригализмов» — покажем на примере Первого псалма из «Choice Psalms», сборника Генри и Уильяма Лос. Сочинение написано старшим из братьев, Генри.

В самом начале сборника, в первых тактах первого из псалмов (который мог быть назван и антемом) использованы характерные для итальянского мадригального стиля элементы. Хроматический полутон *fis-f* в составе фригийского оборота в басу и достаточно редко встречающийся мелодический скачок на тех же звуках в виде уменьшенной октавы — *saltus duriusculus*, своего рода *мелодическое перечение* (сравним с перечением между альтом и сопрано на тех же звуках в примере из антема «When David heard» Томкинса — Рисунок 2.14):

Рисунок 3.4

The image shows a musical score for a four-part setting of a psalm. The lyrics are: "That man is truly blest, who never strays by false advice". The score is in G minor, 3/4 time. It features a chromatic half-step (fis-f) and a diminished octave (saltus duriusculus) in the bass line. The numbers 34 and 6 are written below the bass line.

Из итальянских образцов приведем фрагмент мадригала Карло Джезуальдо «Ardita zanzaretta», где также использована уменьшенная октава в сочетании с хроматическими нисходящими ходами (хотя и в несравненно более сложном гармоническом контексте):

Рисунок 3.5 Джезуальдо. Мадригал «Ardita zanzaretta»

The image shows a musical score for a madrigal by Carlo Gesualdo. The lyrics are: "ahi, ver-rò me - no, ahi, ver-rò me -". The score is in G minor, 3/4 time. It features chromatic descending lines and a diminished octave (saltus duriusculus) in the bass line. The number 55 is written above the first staff.

§2. Второе поколение

Ко второму поколению принадлежат композиторы, родившиеся между 1610 и 1630 годами, чей творческий путь успел начаться до времени Английской Республики. Значительное место в музыкальной жизни Англии они начинают занимать после Реставрации, обогатив свой стиль живым и непосредственным знакомством с музыкой континентальной Европы. Это поколение композиторов второй половины XVII века представлено именами Генри Кука, Мэттью Локка и Бенжамина Роджерса. Несмотря на небольшую разницу в возрасте с композиторами первого поколения, в творчестве названных композиторов континентальные, в частности, итальянские влияния становятся еще более ощутимыми. По словам мемуариста Ивлина, Кук был лучшим английским певцом в «итальянской манере» («Italian manner»)¹⁶¹.

Наиболее отчетливо новые для антема особенности музыкального письма проявились в сочинениях Локка, смело и свободно освоившего итальянскую манеру и обогатившего музыку антемов чертами концертного стиля.

Антемы Мэттью Локка. Написанный в честь морской победы герцога Альбемарля во второй англо-голландской войне антем «Be thou exalted Lord» Локка¹⁶² является одним из первых примеров сочинений в этом жанре с полнозвучным оркестровым сопровождением. Это и один из самых монументальных стиховых антемов своего времени, написанных в *концертном стиле*. Утверждение этого стиля в церковной итальянской музыке было связано еще с мастерами венецианской школы конца XVI — начала XVII в., писавшими для хоровых составов *a capella*, а использование инструментального (оркестрового) сопровождения и пения солистов вошло в практику в начале XVII в. Первым сочинением такого рода была «Vespro della Beata Vergine» Клаудио Монтеверди (1610).

¹⁶¹ The Diary of John Evelyn: in two volumes. Vol. I. P. 302.

¹⁶² Ноты этого сочинения нам, к сожалению, недоступны.

Исполнительский состав «Be thou exalted Lord» включает двенадцатиголосный хор, ансамбль солистов, ансамбль виол, ансамбль скрипок и две теорбы. Торжественное звучание антема украшено сопоставлениями инструментальных отыгрышей и пения — сольного, ансамблевого и хорового. Разные составы используются не только в разных частях антема: некоторые части строятся на переключках ансамблевого пения с мощным звучанием хора. В других случаях Локк ограничивается органным сопровождением и отказывается от использования ритурнелей. Сопоставление различных звучностей осуществляется лишь посредством чередования вокальных соло, ансамбля солистов и хора, в пении которого, в свою очередь, противопоставляются аккордовые и имитационные построения (часто вызывающие мадригальные аналогии). И этот вариант антема также отмечен несомненными итальянскими влияниями.

Обратимся к антему Локка «Lord, let me know mine end» и оратории Джакомо Кариссими «История Иеффая» — сочинению, не разделенному на номера, но разграниченному на части, следующие одна за другой без перерыва и без инструментальных отыгрышей.

Границы в оратории построены по тому же строфическому и стиховому принципу, что и в стиховых антемах: следование музыкальной формы за текстом выражается в появлении законченных построений, отличающихся составом исполнителей, фактурой, метром и т.п. Сравним примеры из оратории Кариссими (Рисунок 3.6) и антема Локка (Рисунок 3.7), в которых показана последовательность *сольной части* (обозначенной как «Tenor solo» в оратории и «Vers» в антеме) и следующей за нею без перерыва *хоровой части* («Chorus» в оратории и «Full» в антеме). В обоих случаях хоровые части начинаются *в аккордовой фактуре*, а продолжают *имитациями* в более подвижном ритме.

Рисунок 3.6 Джакомо Кариссими. Оратория «Historia di Jephthe»

14 **II. Jephthe (Tenor solo)**

Si tra-di - de-rit Do-mi-nus fi-li-os Am-mon in ma-nus me-as qui-cum-que pri-mus de do-mo

18

me-a oc-cu-re-rit mi-hi, of-fe-ram il-lum Do-mi-no in ho-lo-cau - stum.

22 **III. Chorus**

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon,

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon, ut in spi-ri-tu for-ti et vir-tu-te, et vir-

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon, ut in spi-ri-tu for-ti et vir-

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon,

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon,

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon, ut in spi-ri-tu for-ti et vir-tu-te,

Рисунок 3.7 Мэтью Локк. Антем «Lord, let me know mine end»

Tenor

Verse

Lord, let me know mine end, and the num-ber of my days

Continuo

6 # 6 5 5 6 6 #

The image shows a musical score for a hymn. It consists of five staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth is the basso continuo. The music is in a major key with a common time signature. The lyrics are: "And ve-ri - ly ev'-ry man li-ving, ev'- ry man li-ving is al-to-ge-ther va - ni - ty, al-to-ge - ther va-ni - ty,". The score includes dynamic markings like "Full" and a box containing the number "30". At the bottom of the bass line, there are figured bass notations: 6, 6, #, 6, 7, 6, 7, 6, 5#4, 6.

Такого рода фактурная последовательность характерна и для более поздних образцов стихового антема — см., к примеру, фрагмент из «Hear, O Heav'ns» Пэлэма Хамфри (Рисунок 3.18).

Во многих стиховых антемах Локка преобладает ансамблевое письмо: именно в камерных моментах звучания сосредоточены многие проявления новизны, связанные с освоением риторических фигур и прежде всего тех, музыкальное выражение которых связано с *хроматикой*. Линия голоса — как вокального, так и инструментального, — нередко представляет собой движение по полутонам; сочетания голосов часто образуют и имитации с хроматическим ходом в качестве *punto* (мотива), и «неправильные» гармонические образования, такие как увеличенное трезвучие (секстаккорд). Один из примеров — инструментальное вступление в антеме на стихи из Плача пророка Иеремии «How doth the city sit solitary, that was full of people!» («Как одинок город, некогда многолюдный!»). Локк применяет риторическую фигуру *pathoroiia* (возбуждение страстей) — как в мелодических линиях, основанных на хроматическом движении, так и в гармонии, где повышение квинтового тона мажорного трезвучия приводит к звучанию увеличенных секстаккордов (тт.2-4):

Рисунок 3.8

How doth the ci - ty

How doth the

Verse

Голоса дуэта, вступающие после хроматического вступления, выдержаны по преимуществу в диатоническом звукоряде. Однако в других антемах Локка мы находим хроматические обороты в вокальных и хоровых партиях. К их числу относятся хроматизмы в антеме «Lord, let me know mine end» по тексту 39 псалма. Даже *punto* имитационного построения включает хроматический полутон (см. Рисунок 3.7). Сопоставление имитаций на словах «That I may recover my strength» из этого антема Локка и мадригала Джезуальдо «Io pur respiro in così gran dolore» (Рисунки 3.9 и 3.10) показывает известную общность музыкальной идеи — при несравненно большей радикальности приемов Джезуальдо, чьи хроматизмы остались непревзойденными в своем роде образцами. В обоих случаях повторения *punto* приводят к постепенному хроматическому заполнению звукоряда¹⁶³. Пример из антема Локка интересен сочетанием хроматического и диатонического мотивов имитации (отмечены линиями и дугами):

Рисунок 3.9 Локк. Антем «Lord, let me know mine end»

140

that I may re-co-ver my strength:

that I may re-co-ver my strength: O

O spare me a lit-tle,

O spare me a lit-tle,

O spare me a lit-tle, that I may re-co-ver my

#6 #3 #7 #3 #7 6 #6

¹⁶³ В примере из антема Локка отсутствует полутон a-aïs.

4 Господи, дай мне знать конец мой и каково число моих дней: чтобы я мог быть уверен, сколько мне придется прожить. 5 Вот, Ты сделал мои дни длинной в пядь, и мой возраст словно ничто пред Тобой; и поистине жизнь каждого человека полная тщета. 6 Ибо человек блуждает в суете, в совершенной суете. Ибо человек блуждает, словно бы он был тенью, беспокоясь в суете: он накапливает богатства, и не может сказать, кто заберет их. 7 И теперь, Господи, что моя надежда? Истинно, моя надежда именно в Тебе. 11 Когда Ты порицанием наказываешь человека за грех, Ты заставляешь его красоту зачахнуть, как если бы моль поедала одежду; поэтому каждый человек - лишь тщета. 12 Услышь мою молитву, о, Господи, и ушами Твоими внемли моему воплю; не удерживай твой мир в ответ на мои слезы. Ибо я чужестранец у Тебя, и живу временно, как и все мои отцы. 13 О, пожалей меня немного, чтобы я мог вновь обрести свою силу, прежде, чем я уйду отсюда и никто больше не сможет видеть меня.

В начальном стихе трижды говорится об отпущенном человеку сроке жизни («конец мой», «число дней», «сколько мне придется прожить»): в пределах первого полустихья образуется параллелизм типа *повтор* (узнать время кончины — то же, что и исчислить жизнь в днях), но между полустихьями иная связь. Выражение «сколько мне придется прожить» показывает жизнь как целое, и в словах второго полустихья раскрывается *цель* прошения. В следующем стихе действует параллелизм типа *оценка*: «Вот, Ты сделал мои дни длинной в пядь, и мой возраст словно ничто пред Тобой; и поистине жизнь каждого человека полная тщета».

Подобные перемены в рамках единой структуры библейского параллелизма осуществляются в каждом стихе псалма. Однако музыка, построенная на чередовании сольного и хорового пения, предлагает всего два варианта решения: оба они присутствуют в рассмотренном нами начальном двустихьи текста. Хоровое пение становится *повтором* — текстовым и музыкальным — который применяется вместе с *интенсификацией*: примером может служить ранее приведенный раздел Full из антема Локка «Lord, let me know mine end» с хроматическими имитациями, прозвучавшими перед этим у квартета солистов (Рисунок 3.9). В других случаях хору поручается *резюме*. Если в сольных разделах музыкальная мысль как бы предстает в процессе

постепенного формирования — слова расппеваются, повторяются с новым мелодическим материалом, передаются из голоса в голос,— то в хоровых разделах дается лаконичная *оценка* по существу.

Сравним характер переложения текста 5-го стиха на музыку в разделах Vers и Full, образующих слитное построение. Примерно одинаковый по протяженности текст двух полустиший распределяется следующим образом. Первое полустишие («Вот, Ты сделал мои дни длинной в пядь, и мой возраст словно ничто пред Тобой») расппевается в Vers на протяжении 15 тактов (Рисунок 3.12), в то время как второе полустишие в Full («и поистине жизнь каждого человека полная тщета») занимает лишь 6 тактов (Рисунок 3.13):

Рисунок 3.12

Локк. Антем «Lord, let me know mine end»

The musical score for the Verse section consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (soprano and alto) and a guitar accompaniment line. The lyrics are as follows:

When thou with re - bukes doth cha-sten man for sin,
 thou mak'st his beau-ty to con-sume a - way, to con-sume a - way,
 like as it were a moth fret - ting, fret - ting a gar - ment, like as it were a moth
 fret - ting, fret - ting a gar - ment, fret - ting, fret - ting a gar - ment:

The guitar accompaniment includes fret numbers: 1, #6, b6, 5, 5 #6, #, b, 3, 4, 6, 7, #6, 6, 4, #3, 95, b5, 4, 3, 5, 7, 6, 9, 8, 4, #3, 6, b5, 4, 3, 5, 7, 6, 9, 8, 4, #3.

Рисунок 3.13

Figure 3.13 is a musical score for a vocal piece. It consists of five staves. The first four staves are vocal lines, each marked with the dynamic *Full*. The lyrics are: "Ev'-ry man there-fore is ___ but va - ni - ty, is but va - ni - ty." The fifth staff is a guitar accompaniment, indicated by a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the guitar staff is a guitar tablature with the following sequence of numbers: 6 6 4 3 5 6 7 6 7 6 5 4 4 #.

Мастера второго поколения, творившие в период английской Республики и занявшие важные музыкальные позиции при королевском дворе после Реставрации, становятся непосредственными наставниками для композиторов следующего — третьего — поколения, начавших свой творческий путь с периода Реставрации.

§3. Третье поколение

К третьему поколению принадлежат композиторы, родившиеся в конце 1640-х - начале 1650-х годов, начавшие свой творческий путь после Реставрации: Пелэм Хамфри, Джон Блоу, Майкл Уайс, Уильям Тернер и Генри Элдрич. В творчестве этих композиторов, наряду с итальянскими, осваиваются и французские влияния, при этом можно отметить и возвращение к некоторым чертам дореставрационного времени, что можно расценить как попытку найти органичное соединение заимствованных новаторств и традиционных для английской церковной музыки черт.

Антемы Пэлэма Хамфри. Исследователи часто отмечают в антемах Хамфри значительное французское влияние. Действительно, преемник Кука на посту руководителя мальчиков-хористов королевской капеллы, завершал свое образование во Франции и Италии непосредственным знакомством с новейшими музыкальными сочинениями. В приведенном ранее отрывке Тадуэй называет Пелэма Хамфри среди тех современных композиторов, которым король оказывал покровительство. Вероятнее всего, что французским наставником Хамфри был сам Жан Батист Люлли¹⁶⁴. Букофцер, отмечая в антемах Хамфри любовь к танцевальным ритмам и частые обращения композитора к пунктирным ритмам в трехдольном размере, что принято связывать с французским влиянием, все же полагает, что итальянское, а не французское влияние следует считать определяющим¹⁶⁵.

Как бы то ни было, пунктирные ритмы в трехдольном размере действительно нередки у Хамфри. Приведем в подтверждение два инструментальных фрагмента в жанре сарабанды. Первый из них — из музыки, сопровождающей выход Флоры в окружении нимф из пролога оперы «Атис» Ж.Б.Люлли (Рисунок 3.14), второй — из Симфонии, помещенной в середину антема Хамфри «O Lord my God». К числу общих элементов звучания относятся, наряду с минорным ладом и общим характером, ритмические фигуры в пунктирном ритме , в сочетании с тем же ритмом в уменьшении  и синкопой  (Рисунок 3.15).

Одна из характернейших черт стиля Хамфри — это достаточно тесная взаимосвязь между словом и музыкой, тщательное отражение нюансов словесного текста в музыкальном ритме. Внимательное отношение к словесному тексту Хамфри передал и своему ученику, гениальному Генри Перселлу.

¹⁶⁴ Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.153.

¹⁶⁵ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 201.

Рисунок 3.14

AIR POUR LES NYMPHES DE FLORE ATYS Jean-Baptiste Lully

Рисунок 3.15

Symphony O Lord my God Pelham Humfrey

О большом влиянии Хамфри на своего ученика свидетельствует, в частности, тот факт, что антем Хамфри «By the waters of Babylon» был ошибочно включен в Novello edition церковной музыки Перселла (1832) и в течение долгого времени считался сочинением Перселла¹⁶⁶.

По-видимому, для современников Хамфри внимательное отношение к слову и его детальное отражение в музыке антемов было весьма важной, если не обязательной задачей композитора. Букофцер приводит фрагмент из дневника Сэмюэла Пеписа, в котором он критикует один из антемов Хамфри за

¹⁶⁶ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 202.

недостаточную с его точки зрения детализацию словесного текста средствами музыки: «Но я все еще не могу назвать антем ничем иным, как только инструментальной пьесой с голосом, ибо [здесь] не делается совсем ничего, что [шло бы] от слов» (дневник, 1 ноября 1667)¹⁶⁷.

На наш взгляд, такая критика в адрес Хамфри не справедлива. К примеру, в антеме «Like as the hart»¹⁶⁸ на текст псалма 42 (см. Рисунок 3.16) музыка чутко реагирует на перемену настроения в библейском тексте, где вслед за сетованиями появляются слова радости человека, пришедшего в Дом Божий (Hous of God). Характер музыки меняется: устанавливается мажор взамен минора, 3-дольный метр, вносящий оттенок танцевальности, появляются регулярные повторяющиеся ритмы, уверенные интонации. Все это соответствует смыслу ключевых слов, таких как «голос хвалы» (voice of praise) и «благодарение» (thanksgiving).

Рисунок 3.16

60

for I went with the mul-ti-tude, and brought them forth in-to the house of

God; in the voice of praise and thanks-gi-ving: a-mong such as keep ho-ly- day,

Отметим и выразительно переданные вопрошающие интонации на словах «почему полна скорби ты, душа моя?». В следующем примере (Рисунок 3.17) указаны первые из многочисленных риторических фигур этого соло — *suspiratio* (вдох), *epizeuxis* (повторение тона) и *climax* (повторение слов вместе с секвентным повторением мотивов):

¹⁶⁷ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 201.

¹⁶⁸ Этот и другие упоминаемые далее антемы Хамфри доступны в записи: URL: <http://www.deezer.com/album/6537289>.

Рисунок 3.17

The image shows two systems of a musical score in bass clef, 3/4 time. The first system has the lyrics "Why art thou so full of hea-vi-ness, O my soul, O my soul?". Above the staff, there are markings for "suspirsto", "epizeuxis", and "climax". The second system has the lyrics "Why, Why art thou so full of hea-vi-ness, O my soul and why art thou so dis-qui-et-ed,". Above the staff, there is a "suspirsto" marking and a circled "95" above a note. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Для антемов Хамфри характерно преобладание настроений сосредоточенности, порой глубокой скорби. Снова мы не находим в музыке подтверждения обвинениям в легкомысленности или чем-то подобном. Такие произведения, как уже упоминавшийся антем «Like as the hart», «Hear my crying, O God», «O Lord my God», «Have mercy upon me, O God», «By the waters of Babylon», «Hear my prayer, O God» исполнены мягкой печали и величавой сосредоточенности¹⁶⁹.

В иных антемах Хамфри обращается к светлым образам и насыщает музыку праздничным, торжественным настроением. Яркими примерами могут служить сочинения «O give thanks unto the Lord» и «Lift up your heads». В таких случаях исследователи отмечают обращение к танцевальным ритмам, как, например, в «O give thanks», но и здесь музыка сохраняет величавый и сдержанный характер¹⁷⁰. Можно предположить, что Хамфри обратил внимание на своеобразную игру слов — «благодать» и «изыщество» обозначаются одним и тем же словом «grace». Композитор подчеркнул это совпадение грациозной темой танцевального происхождения, поскольку уже в первом стихе псалма звучит призыв воздавать благодарения Богу за ниспосылаемую Им благодать. Особенной выразительностью отличается антем «Hear, O Heav'ns» (Исаия, 1:2, 4, 16, 18). Текст антема представляет собой речь пророка, обличающего людей в беззаконии:

¹⁶⁹ Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.154.

¹⁷⁰ Уэстреп Дж. Генри Перселл. с.154.

2 Слушайте, небеса, и предоставь ухо, земля, ибо Господь сказал: Я вскормил и воспитал детей, и они восстали против меня. 4 Увы, народ, исполненный греха, люди, отягощенные беззаконием, семя грешников, дети, склоняющие других к преступлениям: они оставили Господа, они привели в ярость Святого Израиля, они уведены далеко назад. 16 Омойтесь, очиститесь; удалите зло ваших деяний от глаз моих; прекратите творить зло; 18 Придите теперь, и рассудим вместе, говорит Господь: хотя ваши грехи подобны пурпуру, они будут также белы, как снег; хотя они красны, словно кровь, они будут словно кудель.

Обращает на себя внимание тенденция к театрализации жанра. Речь пророка вначале поручается басу, но затем подключается тенор, и повторяемое «Увы» (Ah!) переходит от одного голоса к другому:

Рисунок 3.18а

Isaiah 1:2,4,16-18

Hear, O heavens

Pelham Humfrey
(1647-1674)

Bass

Continuo

T

B

T

B

Verse

Verse

10

В т. 15 присоединяется солирующий альт, а с 21 по 24 тт. уже три солистов вместе и поочередно, восклицают «Увы...». Далее следует Full — хоровое четырехголосие на слова «Оставили Господа...», после чего повторяется

«Увы...»: фигура exclamation теперь поручается хору. Это своего рода припев, организующий начальную пару частей Vers и Full в антеме «Hear, O Heav'ns»:

Рисунок 3.186

Full 25 30

They have pro-vo-ked the Ho-ly One of I - sra-el un-to an - ger, Ah! sin-ful na-tion, sin-ful na-tion, Ah! sin-ful na-tion.

Full

They have pro-vo-ked the Ho-ly One of I - sra-el un-to an - ger, Ah! sin-ful na-tion, sin-ful na-tion, Ah! sin-ful, Ah! sin-ful na-tion

Full

They have pro-vo-ked the Ho-ly One of I - sra-el un-to an-ger, Ah! Ah! sin-ful na-tion, Ah! Ah! sin - ful na-tion

Full

They have pro-vo-ked the Ho-ly One of I - sra-el un-to an - ger, Ah! Ah! sin-ful na-tion, Ah! sin-ful na - tion.

6 6 6 6 7 6 6 6 7 6 6 7 6 6 4 6 3

Вокальные партии выдержаны в предельно экспрессивной декламационной манере, даже в тех кратких эпизодах, когда Хамфри обращается к звучанию всего хора. Кроме того, обращает на себя внимание «эстафета» мотивов, передаваемая от баса тенору, от тенора — альту. Прием напоминает имитацию, однако это распределение одноголосной мелодической линии между разными тембрами. Каждое обращение пророка: Омойтесь, очиститесь; удалите зло ваших деяний... (Wash ye, make you clean; put away the evil of your doing...) поручается поочередно трем голосам ансамбля.

Рисунок 3.19

A

seek judgment, plead, plead,

T

learn to do well; judge the fa-ther-ess, for the wi-dow,

B

e-vil; re - lieve th'op-pres-sed, for the wi-dow,

6 6 6 7 6

Театрализация жанра, проявляющаяся в этом антеме, найдет свое продолжение в творчестве гениального ученика Хамфри — Генри Перселла.

Структурное соответствие текста и музыки в антеме Хамфри «Hear, O Heav'ns» подтверждает отмеченную ранее тенденцию.

В тексте мы видим параллелизм типа *основание* в двух идущих подряд стихах: «Слушайте, небеса <...> ибо Господь сказал <...>». «Увы, народ, исполненный греха <...> [так как] они оставили Господа<...> они уведены далеко назад».

Далее следует *повтор*: «Омойтесь, очиститесь <...> прекратите творить зло». В конце же присутствует не упоминаемый ранее тип *Определение разных явлений в абсолютной системе координат* из рубрики **Более одного явления в фокусе**: «...говорит Господь: хотя ваши грехи подобны пурпуру, они будут также белы, как снег». В музыке же «Hear, O Heav'ns» Хамфри (Как и в других образцах стихового антема) представлены парные структуры типа *основание* и *повтор*. Аккордовое звучание хора в т. 25 приведенного выше примера (Рисунок 3.12) на словах «They have provoked the Holy One of Israel unto anger. Ah! Sinfull nation» и *повторяет* мелодический материал предшествующего ансамблевого раздела, и придает ему некую *непререкаемость* и окончательность.

Антемы Джона Блоу. Как преемник Хамфри, Блоу также стал учителем Перселла. Он пережил своего ученика примерно на десять лет. В своих антемах композитор обращается к полифоническому стилю или, в более редких случаях, к простому аккордовому изложению. По мнению Букофцера, в этом проявляется его любовь к стилю великих произведений ушедшей эпохи¹⁷¹, однако, как можно видеть из приводимых далее образцов, несомненно и присутствие черт современного композитору стиля.

Перу Блоу принадлежит более сотни антемов, полные циклы богослужений, мотеты и около тридцати од по случаю королевских дней рождения, дня памяти св. Цицилии, Нового года и т.п. Ярким примером праздничной музыки композитора может служить мощный антем с оркестровым сопровождением «God spake some

¹⁷¹ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 202.

time in visions»¹⁷², созданный для коронации Якова II (1685). Это монументальное и по характеру звучания, и по продолжительности сочинение обращает на себя внимание мастерским использованием полифонической техники, которая, однако, далека от «ученой» манеры:

Рисунок 3.20

В хоровом 8-голосии, поддержанном звучанием инструментальных партий, композитор использует концертные переключки мотивов с затактами в ритме ровных восьмых, в которых одна и та же текстовая фраза распевается по тонам трезвучия (Рисунок 3.20), а также сочетания мотивов, различных по тексту и мелодическому рисунку (γ ♪♪♪ , ♪♪♪♪ , γ ♪♪♪ , ♪♪♪♪) и образующих изысканную полифоническую фактуру (Рисунок 3.21). Ближе к концу антема, в особенности в заключительном разделе, в сочетании виртуозных распевов и ясной гармонической вертикали, в переключках повторяемых слов «Амен» и «Аллилуйя» ярко проявляются черты современности (Рисунок 3.22).

¹⁷² Записи антемов Блоу: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tp0VOGZwEiI>, <https://music.yandex.by/album/3368717>.

Антем Блоу «O Lord, Thou Hast Searched Me out» примечателен полифоническим дуэтом для двух басов, которым Блоу открывает сочинение. С самого начала Блоу прибегает к виртуозности особого свойства, а именно к мелодическим подъемам и спускам (фигуры *anabasis* и *katabasis*), и поступенным, и включающим скачки. Однонаправленные пассажи не только значительны по диапазону, но подчас не содержат заключительных элементов, которые смягчали бы резкость мелодической линии, закругляя ее. Из пяти отмеченных нами пассажей лишь два заканчиваются шагом в противоположную сторону:

Рисунок 3.23

O Lord, thou hast searched me out

Psalm 139:1-10,13 John Blow

Organ

Bass

Continuo

O Lord, thou hast search-ed me out and

known me: thou know'st my down- sit-ting and mine up- ri-

sing, thou un-der - stand-est my thoughts long, long be-fore.

На таких же подъемах и спусках построен и своеобразный канон двух басов (см. Рисунок 3.17, от слов «O Lord»), в котором респоста следует за пропостой на протяжении 24 тактов, однако каждый повтор мелодической фразы обязательно содержит выразительную неточность (Рисунок 3.24):

Рисунок 3.24

Figure 3.24 shows a musical score for two vocal parts, B and B II, and a figured bass line. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The lyrics are: "O Lord, thou hast search-ed me out and known me: thou know'st my down-
sence? O Lord, thou hast search-ed me out and known me: sit - ting, and mine up - ri - sing, -
Thou know'st my down- sit - ting, and mine up -". The figured bass line includes figures such as b 4, b 7 6, b 6 5 6, #, 7 6, 7 6 4 #3, 7 6, and b 4.

Сквозная идея распространяется даже на хоровое заключение — раздел Full:

Рисунок 3.25

Figure 3.25 shows a musical score for a full choir section, starting at measure 105. The lyrics are: "well, and that my soul know - eth right well, right well, and that my soul know - eth right well, right well, and that my soul know - eth right well, know -". The figured bass line includes figures such as 6, b 4, 5, 6, 4, #4, 6, b 4, and b 4.

Такое мелодическое решение вызвано особенностями библейского текста. Вся последовательность стихов псалма 139 (1-10, 13) в протяженном тексте антема подчинена одной идее: все дела, слова и мысли человека ведомы Богу.

1. Господи, Ты отыскал меня и узнал меня. 2. Ты знаешь, когда я сажусь и когда встаю, ты понимаешь мои мысли задолго до их появления. 3. Ты возле моей дороги и возле моей постели: Ты узнал все пути мои. 4. Ибо вот, нет слова на языке моем, но Ты, о, Господи, знаешь его полностью. 5. Ты и впереди меня, и позади: и положил руку Твою на меня. 6. Такое знание

слишком удивительно и совершенно для меня, я не могу достичь его. 7. Куда пойду я от Твоего духа? Или куда побегу от Твоего присутствия? 8. Если я взберусь на небеса, Ты там: если я сойду в преисподнюю, вот, Ты также там. 9. Если я возьму крылья утра и буду пребывать в самых отдаленных частях моря; даже там Твоя рука также будет вести меня, и Твоя правая рука будет держать меня. 10. Если я скажу, "тьма невольню скроет меня"; ночь моя будет превращена в день. 13. Я буду воздавать благодарения Тебе, о, Господи, ибо я сотворен чудесно и с заботой: изумительны дела Твои, и моя душа хорошо знает справедливость.

Псалмопевец постоянно прибегает к сопоставлению Божественного всезнания и всеприсутствия с ограниченностью человеческих возможностей, чередуя «Ты» и «я». Эти чередования соответствуют типу параллелизма, охарактеризованному в работе Десницкого как *определение разных явлений в абсолютной системе координат*. Соответственно, и роль отмеченных нами восходящих и нисходящих пробегов в мелодике антема далеко не исчерпывается изобразительными моментами, которые передают конкретные моменты текста («когда я сажусь и когда встаю», «Если я взберусь на небеса, если я сойду в преисподнюю» и др). Постоянно прочерчиваемые мелодические диагонали можно воспринимать и как аналог осуществляемых в каждом стихе псалма противопоставлений Божественного — человеческому.

Упомянем и об интересном примере сотрудничества трех композиторов — Хамфри, Блоу и Тернера, соавторов антема «I Will Always Give Thanks», известного также под названием «Совместный антем» («Club anthem»). Это произведение состоит из двух крупных разделов с участием певцов. Первый раздел был написан Хамфри, автором большей части второго является Блоу, а басовое соло, открывающее второй раздел, принадлежит перу Тернера¹⁷³. По мнению Тадуэя, «Совместный антем» был создан в честь победы над датчанами 1666 года, однако, учитывая тот факт, что Хамфри покинул хор королевской капеллы в 1664 году, возможно и иное предположение — о том, что антем был написан несколько раньше, в знак дружбы между тремя композиторами, хористами королевской капеллы.

¹⁷³ Squire W.B. Blow, John // Dictionary of National Biography 1885-1900 (vol. 5). New York: Macmillan, 1885. 470 p. <https://archive.org/details/dictionaryofnati05stepuoft>.

§4. Четвертое поколение

К четвертому поколению относятся композиторы, родившиеся около 1660 года и позднее, чей творческий путь начался в последней четверти XVII и начале XVIII века. Это наиболее обширное поколение композиторов, несмотря на достаточно широкие временные рамки, общим для всех представителей этого поколения является то, что своим творчеством они подводят итог двухвековой истории жанра антема, наиболее полно усвоив все зарубежные музыкальные достижения своего времени и соединив их с английскими национальными традициями, пролагая пути для дальнейшего развития жанра.

Композиторы четвертого поколения являются непосредственными предшественниками, а многие и современниками Г.Ф. Генделя. Это Джеремиа Кларк, Уильям Крофт, Роберт Крейтон, Джеймс Хокинс, Томас Розенгрейв, Уильям Бойс, Джон Уэлдон и Морис Грин. Творческий путь некоторых из них начался в то время, когда Гендель уже занимал видное место в английском музыкальном мире, и продолжался еще некоторое время после смерти Георга Фридриха. Среди других, менее известных в наши дни, композиторов первой половины XVIII века исследователи английской музыки называют имена Джона Алкока, Томаса Кемптона, Томаса Келуэя, Джеймса Кента, Джеймса Нэйреса и Джона Трэйверса¹⁷⁴.

В творчестве названных композиторов известном смысле подводился итог всему предыдущему историческому пути жанра и в то же время открывались новые пути, предвосхищая стилистику приближающейся эпохи классицизма. Об антемах, созданных в одно время с великими творениями Генделя, можно сказать, что они были многочисленными и неоднородными по своим художественным достоинствам.

Интересно отметить, что далеко не все сочинение интересующего нас

¹⁷⁴ Harper J. Anthem.

периода создавались с использованием ранее освоенных новшеств. Так, в начале XVIII в., наряду со стиховыми антемами для пения с инструментальным сопровождением, создавались и полные а capella. Пример такого рода — коронационный антем Кларка «Praise the Lord, O Jerusalem» (1702, посвящен восшествию на престол королевы Анны), написанный для 4-голосного хора. Кларк использует очень простое, хотя и необычное композиционное решение. В *полном* антеме применен принцип альтернативного чередования, важнейший для *стиховой* разновидности жанра. Чередуются разделы в трехдольном метре, простейшие по ритму и фактуре, и в четырехдольном: в двух случаях это оживленные имитационные построения, в третьем — быстрый вариант аккордовой фактуры, напоминающий вторую часть антема Чайлда «O Lord, grant the king along life» (см. Рисунок 3.3). Как у Чайлда, так и у Кларка это заключительная Hallelujah:

Рисунок 3.26

S. Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
 A. Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
 T. Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
 B. Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le -

Идея чередования проявляется и в выборе лада, то мажорного, то минорного. Шесть небольших разделов антема группируются по два, если учитывать смену метра и фактуры, и образуют симметричную последовательность из пяти элементов, если учитывать смену лада:

МАЖОР	МИНОР	МАЖОР	МИНОР	МАЖОР
G-dur	e-moll	G-dur	h-moll	G-dur
3/2	4/4	3/2	4/4	3/2
4/4	3/2	4/4	3/2	2/2

Достаточно необычен и текст антема «O Lord, grant the king along life»,

представляющий собой последовательность четырех стихов, взятых из четырех разных источников.

Psalm 147:12

Восхваляй Господа, о, Иерусалим, восхваляй Бога твоего, Сион.

Isaiah 49:23

И цари будут отцами, питающими тебя, и царицы их твоими кормилицами.

Psalm 48:8

Как мы слышали, так мы и видели в городе нашего Бога, Бог остается неизменным вечно.

Psalm 21:13

Да будешь Ты превозносим, Господи, в Твоей собственной силе, так что мы будем воспевать и хвалить Твое могущество. Аллилуйя!

Все это хвалебные стихи. И хотя внутри каждого из них присутствует определенный тип параллелизма, музыкальный композиционный замысел, связанный с идеей альтернативного чередования, в данном случае явно преобладает. Можно отметить лишь последовательность начальных стихов из 147 псалма и книги пророка Исайи, образующих сконструированную Кларком последовательность типа *переход от одного явления к другому* из рубрики **Более одного явления в фокусе**. Соответствующий *переход* присутствует и музыкальном решении. Величественные и простые аккорды трехдольного начала (Рисунок 3.26) сменяются оживленными переключками вступающих попарно голосов в столь же простом ритме (Рисунок 3. 27):

Рисунок 3.26

Praise the Lord, O Jerusalem

Bible, Psalm 147:12, Isaiah 49:23,
Psalm 48:8, Psalm 21:13

Jeremiah Clarke

Treble
Counter Tenor
Tenor
Bass

Praise the Lord, O Je - ru - sa - lem,
Praise the Lord, O Je - ru - sa - lem,
Praise the Lord, O Je - ru - sa - lem,
Praise the Lord, O Je - ru - sa - lem,

Рисунок 3.27

S. and queens thy nur - sing

A. and queens thy nur - sing

T. For kings shall be thy nur - sing fa - thers,

B. For kings shall be thy nur - sing fa - thers,

S. mo - thers, kings shall be thy nur - sing fa - thers,

A. mo - thers, and queens thy nur - sing

T. and queens thy nur - sing

B. for kings shall be thy nur - sing fa - thers,

Совсем иначе звучит коронационный антем под названием «The Lord is a Sun and a Shield», написанный Уильямом Крофтом для церемонии коронации Георга I (1714 г.)¹⁷⁵. Некоторыми своими чертами это сочинение заставляет вспомнить антемы Г.Ф. Генделя. По-видимому, следуя устоявшейся традиции, Крофт обращается к полной разновидности жанра. Антем написан в пяти частях, и лишь в четвертой звучание всего хора ненадолго уступает место более прозрачному ансамблю мужских голосов. В своем антеме Крофт пользуется практически исключительно полифонической техникой, лишь в редких случаях обращаясь к аккордовому изложению. Музыка гибко следует за структурой библейского стиха — каждому полустижиию соответствует отдельное музыкальное построение, при этом в каждом разделе выразительными мелодическими оборотами, яркой гармонией или тембровыми эффектами

¹⁷⁵ Запись: URL: https://www.youtube.com/watch?v=_rADQMi-eE4.

подчеркиваются ключевые слова священного текста. Яркое полифоническое оркестровое сопровождение выступает на равных с вокальными партиями, порой вступая в диалог с певцами. Несмотря на торжественный характер сочинения, композитор опирается, главным образом, на звучание струнной группы, применяя духовые инструменты довольно ограниченно. Этим создается более камерная, лирическая атмосфера, смягчающая пышность официальной церемонии государственного значения.

В стиховом антеме Крофта «O give thanks unto ye Lord» на текст 118 псалма, включающем вступление, две хоровые части в начале и в конце и две сольные части, для альты и баса (первая в характере арии, вторая — ариозо с речитативным началом), отметим концертный стиль в альтовом соло, где предусмотрена партия солирующей трубы или другого высокого громкого духового инструмента (Trumpet or Haut). Призыв псалмопевца «Да исповедует ныне Израиль, что Он милосерден, что Его милосердие вечно» (Let Israel now confess that he is gracious & that his mercy endureth for ever), передается концертирующими голосами — вокальным и инструментальным, которые то поочередно исполняют одни и те же или сходные мелодические фразы, то превращаются в сочетание вокального соло с инструментальным сопровождением в виде коротких выразительных реплик, разделенных большими паузами. В приводимом ниже фрагменте этой арии — протяженной колоратуре на слове «вовечи» (for ever) сочетаются риторические фигуры climax (секвентное восхождение) и suspirato (вздых):

Рисунок 3.28

The image shows a musical score for the aria 'O give thanks unto ye Lord' by Thomas Cranford. It consists of two systems of music, starting at measures 34 and 37. Each system includes a vocal line (soprano/alto and bass) and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some rests and a bass line with fingerings indicated by numbers 2, 3, 4, 5, 6. The lyrics 'e - ver for e' are written under the vocal line.

The image shows a musical score for an anthem by G. G. Green, measures 40-43. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff with piano accompaniment and a vocal line. The lyrics "ver for e - ver" and "let the" are visible under the vocal line.

Антемы Грина. Имя этого композитора называют в числе тех, кто испытал воздействие великого Генделя. По мнению Харпера творческое влияние Генделя на Грина, безусловно, имевшее место, зачастую преувеличивалось¹⁷⁶. Известно, что композиторы были знакомы. Факт их знакомства и творческого общения подтверждается забавным случаем, который приводит в своей книге Эдвард Рамсэй: «Доктор Морис Грин, который весьма восхищался Генделем, при том и сам был образованным, основательным, но скучным и сухим композитором, однажды послал Генделю несколько антемов, желая узнать его мнение о них. Гендель, сочтя эти антемы весьма неинтересными, не пожелал ничего говорить, а вместо этого пригласил Грина на чашечку кофе. Доктор Грин прибыл к Генделю, однако ни единого слова не было сказано об антемах, и гость, соответственно, сам поднял вопрос и поинтересовался у хозяина, что тот думает о его сочинениях. “О,” — ответил Гендель, — “я подумал, что им недостает воздуха, а потому я отправил их в окно”»¹⁷⁷.

На наш взгляд, такая оценка творчества Грина выглядит несколько односторонней. Действительно, о глубокой образованности композитора говорит то большое влияние, которое на него оказали музыканты прошлого. Так, исследователи отмечают, что наиболее эффектные полные антемы Грина словно бы воскрешают времена Гиббонса, указывая на близость антемов «O clap your

¹⁷⁶ Harper J. Anthem.

¹⁷⁷ Ramsay E.B. Two lectures on the genius of Handel and the distinctive character of his sacred compositions. Edinburgh: W. Blackwood and sons, 1862. P. 48-49.

hands» обоих композиторов¹⁷⁸. И в самом деле, несмотря на значительную временную дистанцию, музыка этих двух антемов сходным образом воплощает один и тот же священный текст. Помимо общего для двух сочинений эмоционального состояния воодушевленного ликования, можно отметить и интонационную общность между темами, порой даже сходство их ритмического оформления. Впечатление еще более усиливается от того, что Грин прибегает к крайне скромному органному сопровождению, дублирующему вокальные партии. Вместе с тем, при сравнении с антемом Гиббонса невозможно не заметить, что полифоническому письму Грина свойственна большая ясность, более отчетливая подача словесного текста.

И все же сложно согласиться с такими оценками как «сухой» и «неинтересный», которые Рансэй высказывает в адрес Мориса Грина. Обратимся к стиховому антему Грина на текст 13 псалма «How Long Wilt Thou Forget Me, O Lord?». Несмотря на сдержанно-созерцательный характер музыки в целом, трагические настроения переданы здесь с большой искренностью и глубиной. Звучание псалма отличается красотой, одухотворенностью и эмоциональной наполненностью, весьма скупой органной аккомпанемент оставляет максимальное пространство для хоровых и сольных голосов.

Примечательно, что основное внимание композитор уделяет хоровым разделам, в которых выражается основная мысль первой части псалма: вопрошание к Богу— до каких пор продолжатся горести человека? и мольбы о том, чтобы враг не возрадовался о победе над ним. В начале антема два хора восьмикратно повторяют начальный стих «How long wilt thou forget me, o Lord, for ever?», причем голоса вступают поочередно, так, чтобы сопрано, альты, тенора и басы первого хора могли отчетливо пропеть свои мелодии, а потом те же голоса второго хора могли повторить их:

¹⁷⁸ Harper J. Anthem. Записи антемов Гиббонса: <https://www.youtube.com/watch?v=aUHAcXmj09Q>; записи антемов Грина: URL: <https://music.yandex.ru/album/865008>.

Рисунок 3.29

1 How long wilt thou forget me, O Lord, for E...ver! for E...ver? How long wilt thou
 2 O... Lord, How long, O... Lord, for E...ver? How l
 3 O Lord, for E...ver! How long, O Lord, for Ever?
 4 For E...ver! for E...ver?
 0... Lord,
 1 How long wilt thou forget me, O Lord, for E...ver!
 3 O Lord, for E...ver?
 4 for E...ver?

Роль солистов значительно скромнее. Им поручен лишь дуэт двух сопрано на слова «Я же на милость Твою уповаю, возрадуется сердце мое о спасении». Приведем фрагмент дуэта, в котором пение параллельными терциями уступает место выразительным имитациям двутактовых мотивов. Попеременно звучащие целые ноты (в сильных тактах каждого из мотивов) образуют цепи задержаний на звуках восходящей гаммы — a-h-c-d-e-f:

Рисунок 3.30

and my Heart... is Joy... full
 and my Heart... is Joy... full

Необычная пропорция между хоровым и сольным звучанием указывает на переходное положение антема между полной и стиховой разновидностями.

Подобную ситуацию мы наблюдаем и в другом антеме Грина «God Is Our Hope And Strength» (на слегка измененные слова 46-го псалма). Для этого сочинения характерно более развитое органное сопровождение.

Отметим внимание композитора к словесному тексту, особенно ярко проявленное в этом антеме.

В подтверждение основного тезиса «Бог нам прибежище и сила» — псалмопевец перечисляет все напасти, от которых человек получит защиту свыше. Очень живописно, посредством концертных сопоставлений тютти и ансамбля солистов, переданы сопоставления слов, сообщающих о катаклизмах — «даже если земля дрожит, горы сотрясаются», «горы переносятся в центр моря», «воды потревожены и взревели» (стихи 2 и 3) — и повторяемых слов «мы не испугаемся» (стих 2). Неожиданно громогласные вступления полного состава хора живописуют грозные явления природы, а прозрачное звучание ансамбля солистов смиренно отвечает «мы не испугаемся» (см. обозначения «Vers» в примерах 3.31, 3.32 и 3.33).

Приведем фрагмент антема, в котором образ сотрясающихся гор передан звучанием хоровых аккордов, на повторяющемся слове «Shake».

Характерное ритмическое решение — каждый из аккордов словно не додержан до конца — указывает на использование риторической фигуры арокоре (буквально — отсечение) совместно с фигурой pallilogia (повторение слова). Отметим и дробный ритм на словах Tho the Mountains Shake (Ты горы сотрясаешь), следующий после аккордов величиной с такт: раздробление длительностей уподобляется картине дробящихся каменных глыб (см. рисунок 3.31).

Рисунок 3.31

Shake, Thò the Mountains Shake, Shake, Shake; Tho the Mountains Shake, *verse*
 Shake, Thò the Mountains Shake, Shake, Shake; Tho the Mountains Shake, we will not fear, will not fear,
 Shake, Thò the Mountains Shake Shake Shake; *verse*
 Shake
 Shake, Thò the Mountains Shake, Shake, Shake; Tho the Mountains Shake, we will not fear, will not fear,
 Shake, Thò the Mountains Shake, Shake, Shake; Tho the Mountains Shake, *verse*

Ярость вод передается вначале плотным звучанием тютти в сопоставлении с трио солистов:

Рисунок 3.32

42 *verse*
 Rage and Swell the Waters Rage and Swell; We will not fear, will not fear,
 Rage and Swell the Waters Rage and Swell; We will not fear will not fear.
 Waters Rage and Swell, the Waters Rage and Swell;
 Swell - - - - - Rage and Swell;
 Rage and Swell. Rage and Swell;
 Rage and Swell, the Waters Rage and Swell; *verse* 6 5 6 7 Thò the Waters
 Chorus

Затем, когда в тексте появляется слово Waters, тот же образ передается «вздымающимся» имитациями в сопровождении «волн» пассажного движения нижних голосов (Рисунок 3.33):

Рисунок 3.33

Figure 3.33 shows a musical score with six staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The lyrics are: "Tho' the Waters Rage and Swell, and". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Rage" and "Swell".

Если говорить о творческом влиянии Генделя на Грина, то, вероятно, такие остроумные и яркие находки следует приписать знакомству Грина с творчеством Георга Фридриха. Еще один пример, заставляющий вспомнить шедевры Генделя, располагается в конце антема. Нетрудно заметить интонационное и ритмическое сходство заключительного хорового раздела сочинения со знаменитым хором «Аллилуйя» из оратории Генделя «Мессия»:

Рисунок 3.34

Figure 3.34 shows a musical score for a chorus, labeled "Chorus Largo". It consists of six staves, with the top three being vocal parts and the bottom three being piano accompaniment. The lyrics are: "O! O Behold, behold the works of the Lord; behold, behold the works of the Lord;". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Chorus Largo".

При всех отмеченных творческих влияниях, наиболее яркие и оригинальные

стиховые антемы Мориса Грина, такие как «Lord, let me know mine end»¹⁷⁹ и «Thou Visitest The Earth», носят яркий отпечаток композиторской индивидуальности автора. Первый из них, проникнутый тяжелыми размышлениями о смерти, представляет собой сквозную трехчастную композицию. Крайним разделам, погруженным в мрачное эмоциональное состояние, контрастирует неожиданное просветление в среднем разделе. Этот контраст углубляется фактурным приемом — в крайних разделах композитор использует звучание хора и всех солистов, в кратком среднем разделе остаются звучать только два верхних солирующих голоса. Грин скрепляет композицию целого не только тем, что разделы без остановки плавно переходят один в другой, но и использованием в партии хора в крайних разделах сходных интонаций (в частности, яркая интонация вздоха, вступающая на слабую долю). Единству композиции способствует также применение в партии сопровождения во всех разделах подобных ритмических и интонационных фраз¹⁸⁰. Такая же проясненность формы характерна для антема «Thou Visitest The Earth» на слова 65 псалма. Это двухчастное сочинение, в котором Vers служит своего рода запевом, а Full — припевом.

Благородная и простая, практически песенная структура мелодии, положенной в основу всего сочинения, отличается квадратностью построения (Рисунок 3.35). И в хоровом варианте, несмотря на имитационный повтор вначале, структура продолжает оставаться столь же четкой (Рисунок 3.36). А повторение текста, вместе с мало измененным музыкальным материалом в каждой из частей усиливает роль песенного начала в этом сочинении.

Рисунок 3.35

Psalm 65 vv 9a, 12a **Thou visitest the earth** Maurice Greene

8 Thou vi-sit-est the earth, and bless-est it, and bless-est it: and

¹⁷⁹ Мы располагаем лишь звукозаписью антема: <https://www.youtube.com/watch?v=A0dymTO9F24>.

¹⁸⁰ Обращает на себя внимание некоторое сходство тем первого раздела этого антема с темами второй части генделевского «As pants the hart for cooling streams».

Рисунок 3.36

40

S Thou vi-sit-est the earth, and bless-est it: and bless-est it: and

A Thou vi-sit-est the earth, and bless-est it: and

T 8 good-ness. Thou vi - sit-est the earth, and bless-est it: and

B Thou vi-sit-est the earth, and bless-est it: and

Повторы в музыке антема соответствуют структуре его лаконичного текста. Для антема «Thou Visitest The Earth» композитор взял два полустипа, соотношение которых образует *повтор* — один из разновидностей библейского параллелизма: «Ты посещаешь землю, /и коронуешь год благостью».

Подводя итог обзору антем композиторов второй половины XVII – начала XVIII веков, отметим, что эти сочинения далеки от стилистической однородности, представляя собой интересное соединение традиционного и новаторского, специфически английских и континентальных влияний. Непрерывная линия развития барочного антема пролегает от Портера и Чайлда через Кука и Локка к Хамфри и Блоу, достигая кульминации в творчестве Перселла, а затем блистательного завершения в сочинениях Генделя.

Глава 4. Антемы Генри Перселла

Ярчайшим английским композитором эпохи Реставрации мирового значения явился Генри Перселл¹⁸¹, который в своем творчестве объединил и развил все лучшее, что было сделано его соотечественниками. Как отмечает Букофцер, композитор появился в наиболее благоприятное время для подведения итогов разносторонним исканиям английских композиторов XVII века, как раз перед волной итальянского влияния позднего барокко, захлестнувшей Англию в начале XVIII столетия. При этом исследователь критикует представление о Перселле как о «единственном композиторе, который сумел вновь возжечь огонь английской музыки после золотого века мадригаллистов»¹⁸². По мысли ученого, творчество Перселла является, скорее, масштабным подведением итогов, чем началом нового направления.

В антемах Перселла исследователи отмечают органичное соединение различных влияний. Живое продолжение традиций полифонического стиля XVI века можно видеть в его полных антемах, к примеру, в «Hear my prayer, O God». В стиховых антемах композитор отдает предпочтение новому стилю, который он воспринял, как отмечает Уэстреп, от своих наставников Хамфри и Блоу.

Так, антем «Let mine eyes run down with tears» выделяется гармоническими находками в духе Блоу, влияние же Локка и Хамфри обнаруживается в более

¹⁸¹ О жизни и творчестве Генри Перселла см.: Alwes C.L. A History of Western Choral Music, Volume 1. Oxford: Oxford University Press, 2015. 506 p.; Edwards D.L. Christian England. London: Collins, 1981-84. 3 v.; Gant A. O Sing unto the Lord: A History of English Church Music. London: Profile Books, 2015. 352 p.; Herissone R. Musical Creativity in Restoration England. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 456 p.; Herissone R. The Ashgate Research Companion to Henry Purcell. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2012. 438 p.; Holman P. Purcell. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2010. 576 p.; Parry W.H. 13 centuries of English church music. London: Hinrichsen Edition Ltd, 1946.; Дуда Н.В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2017. 190 с; Дуда Н.В. Музыкальная теория и практика в учебных руководствах Англии XVII века // Южно-российский музыкальный альманах. 2015. № 2 (19). С.70-75; Дуда Н.В. Духовные песни Генри Перселла // Гуманитарные и социально-экономические науки. Ростов-на-Дону: Южный Федеральный Университет, 2015. № 6 (85). С.37-41; Дуда Н.В. Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Перселла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3. С.11-17; Дуда, Н.В. Литературные источники светских сольных песен Генри Перселла в контексте поэтической культуры Англии XVII века // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С.94-99; Дуда Н.В. Музыкально-сценические произведения Генри Перселла сквозь призму песенного жанра // Южно-российский музыкальный альманах. 2015. № 4 (21). С.11-15; Дуда Н.В. Солисты Генри Перселла // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4. С.46-49; Дуда Н.В. Литературные источники сольных вокальных произведений композиторов Англии первой половины XVII века // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 4. С.54-60.

¹⁸² Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 204.

монументальных сочинениях, таких как «Rejoice in the Lord», «My heart is inditing» и «They that go down to the sea». Наибольшее впечатление на Перселла, по-видимому, производили декламационные разделы антемов Хамфри с их приподнятыми патетическими интонациями и эффектным применением увеличенных и уменьшенных интервалов в нисходящих пассажах. Вероятно также, что именно Хамфри, завершавший свое обучение во Франции, познакомил своего ученика с французской разновидностью увертюры¹⁸³.

Значительную роль в творческом становлении Перселла сыграла и его деятельность в качестве мальчика-хориста королевской капеллы, где он исполнял разнообразную церковную музыку, как новую, так и старую¹⁸⁴. О тщательном изучении Перселлом антемов Таллиса и Берда свидетельствуют его собственноручные копии их сочинений, сделанные в 1681-1682 годах. Примечательно, что композитор в большей степени тяготеет к традициям старого стиля в ранний период творчества, постепенно все более склоняясь к новому стилю к концу своего короткого творческого пути¹⁸⁵.

По выражению Букофцера, Перселл, воспитанный в атмосфере придворной жизни, принял условия и ограничения английского общества времен Реставрации. «Как истинный гений Реставрации, он разделял дефекты ее добродетелей и добродетели ее дефектов. Часто критикуемые поверхностные и светские черты в его музыке, в особенности в церковной, только отражают любопытную функцию музыки в обществе времен Реставрации»¹⁸⁶. По словам исследователя, не итальянский гуманизм, не строгая религиозность протестантской Германии и не помпезный дух французского придворного театра определяли лицо английской музыки того времени. Музыка воспринималась при английском королевском дворе скорее как утонченное развлечение и своеобразный звуковой орнамент¹⁸⁷. Соединив в своем творчестве различные влияния, Перселл, как истинный гений, остается неповторимо индивидуальным и истинно английским композитором своего времени.

¹⁸³ Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.64.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 204.

¹⁸⁷ Ibid.

К жанру антема Перселл обращается, преимущественно, в первой половине своего творческого пути, от конца 70-х до середины 80-х годов. Его антемы, по-видимому, предназначались для королевской капеллы, поскольку, как пишет Уэстреп, только она располагала достаточными возможностями для исполнения создаваемого композитором инструментального сопровождения, состав ее хора был больше, чем в Вестминстерском аббатстве, а хористы были лучше подготовлены для исполнения многоголосных антемов¹⁸⁸.

В наследии Перселла преобладают стиховые антемы: относительно немногочисленные полные антемы сосредоточены в начале его творческого пути. Уже в самых ранних произведениях в этом жанре чувствуется уверенное владение композитором полифонической техникой.

§1. Full-антемы Перселла

В этой жанровой разновидности антема Перселл обращается к традиционному мотетному стилю, создавая сочинения для пяти, шести, иногда для восьми голосов. Текстом такого антема может служить единственный стих псалма: в «Hear my prayer, O Lord» (пс. 102:1) два полустипа и соответствующие им полифонические темы, составляют основной материал двойной имитации, выдержанной от начала и до конца одночастного антема. Протяженность этого антема — 34 такта, почти вдесятеро короче, чем в стиховом антеме «My beloved spake», многосоставная схема которого показана далее (Схема 4.1). Текст полного антема может состоять и из нескольких стихов, как в «Remember not, Lord, our offences», однако и в этом случае Перселла не привлекает возможность создания хоть сколько-нибудь распространенной формы. В антеме «Remember not, Lord, our offences»¹⁸⁹ текст передается преимущественно гомофонной фактурой. И хотя музыкальный материал обновляется по мотетному принципу (каждый сегмент текста получает свое

¹⁸⁸ Уэстреп Дж. Генри Перселл. С.155.

¹⁸⁹ Антем написан на текст из литании, входящей в «Книгу общественного богослужения» архиепископа Кранмера.

мелодическое звучание), антем укладывается в 44 такта.

Более структурированные образцы полного антема связаны с использованием части под названием «vers», как правило, выдержанной в фактуре ансамблевого многоголосия. Как отмечает Харпер, антемы, названные «полными», нередко содержали среднюю vers-часть¹⁹⁰. Примером такого рода служит антем Перселла «O God, thou hast cast us out» на слова 60-го псалма (стихи 1-2, 11-12).

Здесь всего три части: 1) обращение к Богу, который отринул согрешивших, 2) просьба о помощи и 3) уверенность в победе над врагом с Его помощью. В первой из частей пение 6-голосного хора, высокие голоса которого разделены на группы *decani* и *cantoris*, представляет собой имитационное построение в размере $\text{C}\flat$:

Рисунок 4.1

Psalm 60:1-2,11-12

The image shows a musical score for a six-voice choir. The score is written in a single system with six staves. The top two staves are labeled 'Dec.' (Decani) and the bottom four staves are labeled 'Can.' (Cantoris). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: 'O God, thou hast cast us out and scat-ter'd us a broad: O God, thou hast O God, thou hast cast us out and O God, thou hast'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some markings at the bottom of the score, including '4 4/3' and '6'.

По фактурному решению начальная часть антема напоминает аналогичный хор из оратории «Veni Sponsa Christi» Кариссими (Рисунок 4.2). В обоих случаях сочинение написано в размере $\text{C}\flat$ для 6-голосного хора в сопровождении органа. Вначале вступает пара высоких голосов. Их тесная имитация заметно опережает вступление других голосов. Общим для антема Перселла и оратории Кариссими

¹⁹⁰ Harper J. Anthem

является и строение пропосты по типу ядра и развертывания — крупные длительности начальных тактов отделены от оживленного ритма продолжения, вступающего после паузы:

Рисунок 4.2

Кариссими. Veni Sponsa Christi

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: Canto primo (C1), Canto sec. (C1) и Basso continuo. Музыка записана в тональности B-flat major (два бемоля) и размере 4/4. В начале каждого голоса есть пауза, за которой следует мелодический ввод. Лирические надписи: Canto primo: Ve - ni Ve - ni Ve - ni Spon - sa Chri - sti, ve - ni, ve - ni,; Canto sec.: Ve - ni Ve - ni Ve - ni Spon - sa Chri - sti, ve - ni,; Basso continuo: [инструментальная линия].

Продолжение музыкального фрагмента, состоящее из семи стaves. Первые два стaves содержат продолжение вокальных партий с лирическими надписями: ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, Spon - sa Chri - sti, Spon - sa Chri - sti,; ve - ni, ve - ni, ve - ni, Spon - sa Chri - sti, ve - ni, ve - ni, Spon - sa Chri - sti,; остальные стaves содержат инструментальные партии, включая Basso continuo, с лирическими надписями: Ve -; Ve - - - - ni Ve - ni; Ve - ni Ve -; Ve - ni.

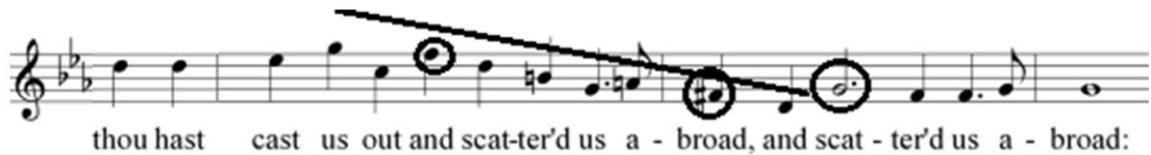
Интонационная выразительность хорового письма

Полифоническое многоголосие полных антемов, как и построения в аккордовой фактуре, не препятствует применению мелодических приемов, характерных для стиля *вокальной музыки Персела*. В хоровых партиях мы находим целый ряд риторических фигур, отмечаемых обычно в *сольной* вокальной музыке. Так, в партии первого сопрано 6-голосного хора из антема «O God, thou

hast cast us out» Перселл, в выразительном мелодическом обороте на словах

«Ты изгнал нас и рассеял нас» («O God, thou hast cast us out, and scatter'd us abroad»), применяет соединение фигур *katachrese* (злоупотребление) и *katabasis* (нисхождение), используя «падающую» последовательность f-d-h-g-a-fis-d. Рассредоточенный восходящий хроматический ход f-fis-g словно символизирует неслучайность бедствий, которые постигают людей.

Рисунок 4.3



В ряду приемов, перенесенных на хоровое письмо из сольной мелодики, отметим и *декламационную подачу* словесного текста. Богатый словарь речевых интонаций, используемых в хоровом пении, содержит и речитативное *повторение тона* и *заостренные хроматические ходы*: сочетание этих двух приемов мы находим в двойной имитации из вышеупомянутого антема «Hear my prayer, o Lord». Четырехкратное повторение звука на словах «Hear my prayer» в первой пропосте сочетается с неожиданно появляющимися хроматизмами, придающими трагическую окраску молению на словах «И да достигнет Его вопль мой» (And let my crying come unto thee) во второй пропосте. Перселл использует своеобразный вспомогательный оборот с хроматическим изменением начального звука: вначале только восходящий — b-c-h-c, es-f-e-f, а затем, в обращенных проведениях второй темы, и нисходящий: as-g-a-g. В результате возникают и увеличенный 6-аккорд (т. 5), и перечение¹⁹¹ a- as в тт. 7-8 (риторическая фигура *pathoroiia*).

¹⁹¹ О риторичности голосоведения Перселла, именно в связи с перечениями, см.: Shay R. Purcell as collector of 'ancient' music: Fitzwilliam MS 88 //Purcell Studies. / Ed. Curtis Prince. P. 47. Подробно о музыкально-риторических фигурах в вокальной музыке Перселла см.: Дуда Н.В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии; Дуда Н.В. Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Перселла; Дуда Н.В. Духовные песни Генри Перселла.

Рисунок 4.5

Hear my prayer, O Lord

Psalm 102:1

Soprano I
Alto I
Tenor I
Bass I

And let my cry- ing come un -
Hear my pray-er, O Lord, and let my cry- ing
Hear my pray-er, O
Hear my

to thee, hear my pray-er, O
and let my cry- ing come un - to thee,
come, my cry- ing come un - to thee, and let my
and let my cry- ing come un - to thee, hear my
Lord, and let my cry- ing
Hear my pray-er, O Lord,
pray-er, O Lord,
Hear my pray-er, O Lord,

Гармонические приемы. Риторическая выразительность хорового письма

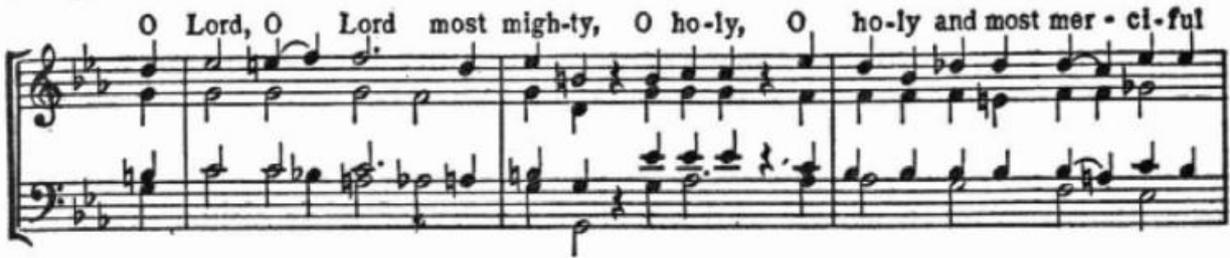
Рассуждая о выразительности гармонии в полных антемах Перселла, Букофцер приводит один из ярких примеров — фрагмент из антема «En the Midst of Life»¹⁹² (см. Рисунок 4.6). Отметим в этом фрагменте концентрированное присутствие «неправильных полутонов» — основного признака фигуры *rathoroiia*.

¹⁹² Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 205. Английский перевод популярного в эпоху Барокко латинского текста, известного по григорианскому хоралу *Media vita in morte sumus*. Опубликовано в *Book of Common Prayer*.

Следует уточнить также, что приводимый Букофцером отрывок снабжен ремаркой Перселла: «1st time Verse. Repeat Chorus». Таким образом, хроматическое многоголосие повторено усиленным составом певцов:

Рисунок 4.6

Ex. 58. Purcell: Excerpt from a full anthem.



М.Адамс, исследуя хроматическую гармонию этого антема, обращается не к аккордовому, а к полифоническому построению, в котором хроматическая тема проводится по всем голосам:

Рисунок 4.7

The image shows a musical score for a full anthem by Henry Purcell, starting at measure 22. It consists of four staves, two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the notes: "in-to the bit-ter pains, the bit-ter not, in-to the bit-ter pains of e-ter-nal death, de-li-ver us not in-to the bit-ter ful sa-vi-our, de-li-ver us". The music features a chromatic scale in the upper voice, which is repeated by other voices in a polyphonic texture.

Для прояснения вертикали исследователь осуществляет гармоническую редукцию заключительного построения, где мелодическая линия сопрано сводится к восходящей хроматической гамме¹⁹³:

¹⁹³ Adams, M. Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style / Martin Adams. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 178.

Рисунок 4.8

(ii) harmonic reduction



Выровненный ритм реконструкции напоминает о знаменитом прототипе хроматической гаммы в сопрано — полбии кантуса фирмуса в 1 части мадригала Луки Маренцио «Solo e pensoso»:

Рисунок 4.9



Присутствие «неправильных полутонов» — основной прием риторизированного гармонического письма.

В антеме «O God, thou hast cast us out» такие полутоны распределены между антифонными переключками аккордовых реплик в ритме сарабанды: такой тип фактуры обычно поручается двум трио солистов: низким и высоким голосам. Мольбы об избавлении от бед на словах «О, будь Ты нашим помощником в беде» («O be Thou our help in trouble») передаются посредством фигуры *rathoroiia*, через использование перечений, а также других полутоновых сочетаний между поочередно вступающими группами. Реплика мужских голосов начинается с до-минорного трезвучия в мелодическом положении терции — трио женских голосов вступает с соль-минорного трезвучия в мелодическом положении квинты. Возникает напряженно звучащий необычный интервал имитации — большая септима *es-d*, к которой присоединяется «неправильный полутон» в виде перечения *h-b* на границе начальных реплик (тт. 36-37). Наконец, обратный порядок начальных звуков

в тех же репликах (es-d — d-es) словно подчеркивает намеренную рассогласованность пропосты и респосты (Рисунок 4.10).

В антеме «Remember not, Lord, our offences» Перселл, передавая мольбы к Господу не воздавать за прегрешения тем, кто обращается к Нему («не осуществи возмездие за наши грехи» — «Neither take thou vengeance of our sins»), использует двойные имитации. Обычный прием осложнен звучанием хроматических последований и ходов на тритон в тт. 24-27 (фигуры *passus duriusculus* и *saltus duriusculus*), диссонирующих созвучий b-a-d в т.24 и переченя b-h в т.25 (фигура *pathoroiia* — см. Рисунок 4.11).

Рисунок 4.10

35 Verse 40

O, O be thou our help in trou-ble:

O, O be thou our help in trou-ble:

O, O be thou our help in trou-ble:

O, O be thou our help in trou-ble: for

O, O be thou our help in trou-ble: for

O, O be thou our help in trou-ble: for

7 6 6 6 7 ♯3 b3 7 6 6 6 7 5 ♯3 †

Рисунок 4.11

22

nei - - ther take thou ven - geance of our sins, but spare us, good Lord,

sins, nei - - ther take thou ven - geance of our sins,

(Nei)-ther take thou ven - geance of our sins, good Lord, - but spare

of our sins, but spare us, good Lord, but

take thou ven - geance of our sins, but spare

В антеме «Blow up the trumpet in Sion», написанном на два стиха 2-й главы Книги пророка Иоила, присутствуют те же приемы. Приведем фрагмент из второй части на слова: «Между притвором и жертвенником да плачут священники, служители Господни, и говорят: “пощади, Господи, народ Твой, не предай наследия Твоего на поругание, чтобы не издевались над ним народы; для чего будут говорить между народами: где Бог их?”» (Иоиль 2: 17). В нотном примере отмечены перечения, — активно используемое риторическое средство, — увеличенные секстаккорд и трезвучие, а также хроматическая последовательность d-es-e-f в верхнем голосе: все это «неправильные полутоны» — различные варианты фигуры pathoroiia (Рисунок 4.12). Букофцер, отмечая смешение архаичных и современных черт в полных антемах Перселла, сравнивает их с «Musicalia ad chorum sacrum» («Geistliche Chormusic» — «Священной хоровой музыкой») Шютца. По словам Букофцера, оба композитора соединили полифонические принципы с эмоциональностью декламационного стиля, оба широко применяли выразительность диссонансов, оба, каждый своим путем, пришли к уникальному взаимопроникновению полифонической и гармонической концепций¹⁹⁴. Исследователь не приводит примеров, в которых бы сравнивались приемы Перселла и Шютца. Мы же, не располагая нотами «Musicalia ad chorum sacrum», обратимся к фрагменту из «Musikalische Esequien» — «Погребальных песнопений» Шютца, где используются такие же хроматические ходы в мелодии и перечения на границе антифонных переключек, как в примере из антема Перселла «Blow up the trumpet in Sion».

В отрывке из «Погребальных песнопений» Шютца (Рисунок 4.13) особенно примечательна короткая четверная имитация — подхват заключительного оборота. Гармонизованный ход в объеме уменьшенной кварты c-h-a-gis, исполняемый тенорами, повторяется в партии сопрано с той же гармонизацией, но в диатоническом варианте c-h-a-g, после чего вновь звучит gis в составе кадансового оборота. Колебание между gis и g можно связать со

¹⁹⁴ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 205.

словами о возможности изгнать страх смерти тем, к кому приходит на помощь Спаситель («Tods furcht kannst du vertreiben denn wo du bist, da komm ich hin»).

Рисунок 4.12 Перселл. Антем «Blow up the trumpet in Sion»

20

Ga-ther the peo-ple, and sanc-ti - fy, and sanc-ti - fy

Ga-ther the peo-ple, and sanc-ti - fy the con-gre-

Ga-ther the peo-ple, and sanc-ti - fy

and sanc-ti - fy the con-gre - ga - ti on, and

and sanc-ti - fy the con-gre - ga - ti on, and sanc-ti fy,

Ga-ther the peo-ple, and sanc-ti - fy the con-gre - ga - ti on, and sanc-ti -

and sanc-ti - fy the con-gre - ga - ti on, and sanc-ti -

The score consists of eight staves. The top three staves are vocal parts with lyrics. The bottom three staves are instrumental parts. Annotations include circles around specific notes and lines connecting them across staves, and two vertical boxes highlighting specific sections of the music.

Рисунок 4.13 Г.Шютц. «Погребальные песнопения»

mein höch - ster Trost dein Auf - fahrt ist, denn wo du bist, da komm ich hin,

mein höch - ster Trost dein Auf - fahrt ist, Tods furcht kannst du ver - trei - ben, denn wo du bist, da komm ich hin,

mein höch - ster Trost dein Auf - fahrt ist, denn wo du bist, da komm ich hin,

Tods furcht kannst du ver - trei - ben,

mein höch - ster Trost dein Auf - fahrt ist, Tods furcht kannst du ver - trei - ben,

Tods furcht kannst du ver - trei - ben,

The score consists of seven staves. The top three staves are vocal parts with lyrics. The bottom four staves are instrumental parts. Annotations include circles around specific notes and lines connecting them across staves, and two vertical boxes highlighting specific sections of the music.

В завершение краткого обзора гармонических приемов приведем сопоставления трезвучий из рождественского антема Перселла «Behold, I bring you glad tidings» на текст 2-й главы Евангелия от Луки. Стих «Слава в Вышних Богу, и на земле мир, в людях благоволение» Перселл передает через сопоставление трезвучий C–c; C–A на границах стихов и соответствующих им построений. В первом случае он использует перечение, во втором хроматический ход между c^2 органа и cis^2 сопрано (!) — очередная находка из области «неправильных полутонов»:

Рисунок 4.14

95

Glo-ry be to God on high, —

Glo-ry be to God on high, — And on earth peace, — peace, — good-will to-wards men,

Glo-ry be to God on high, And on earth peace, peace, — good-will to-wards men,

Glo-ry be to God on high, And on earth peace, peace, good-will to-wards men,

6 7 8 6 7 6 7 6 6 — 7 5 — 4 7 3

100

Org. Glo-ry to God on high, —

A Glo-ry to God on high,

T Glo-ry to God on high, —

B Glo-ry to God on high,

6 7 8 6 7 6 7 6 6 — 7 5 — 4 7 3

По замечанию Уэстреп, полные антемы Перселла соотносятся с остальной церковной музыкой композитора так же, как его струнные фантазии

с более поздней инструментальной музыкой. В этих величественных произведениях он следовал традиции, которая к тому времени уже отошла в достаточно далекое прошлое. Но от этого полные антемы композитора не становятся менее интересными и привлекательными¹⁹⁵. Важно подчеркнуть и то, что следование старым образцам было далеко не случайным фактором для Перселла: как показано в статье Р.Шея, принадлежавшая композитору значительная коллекция старой музыки, в которой итальянские образцы сочетались с английскими, включала сочинения Берда, Гиббонса, Томкинса, Локка, Блоу и др.¹⁹⁶.

§2. Стиховые антемы Перселла

Дань стиховой разновидности жанра Перселл отдал в большинстве своих антемов. Здесь композитор максимально отходит от старой традиции, постепенно овладевая приемами нового стиля. Как отмечает Букофцер, в стиховых антемах к обязательному органному сопровождению могут присоединяться и струнные инструменты¹⁹⁷. Среди самых ранних антемов с участием струнных выделяются «My beloved spake» и «Behold now, praise the Lord». В обоих сочинениях присутствует типичная для Перселла схема, включающая инструментальное вступление в форме французской (реже итальянской) увертюры, разделы для голосов соло и для ансамбля солистов, а также хоровое заключение ликующего или умиротворенного характера.

Композиционные особенности

Возможность чередовать инструментальную игру и пение несомненно интересовала композитора, в стиховых антемах которого мы находим самые различные решения вопроса о форме целого.

¹⁹⁵ Уэстреп Дж. Генри Перселл. глава 14.

¹⁹⁶ Shay R. Purcell as collector of 'ancient' music. P. 48.

¹⁹⁷ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 206.

Общими признаками композиции в стиховых антемах Перселла можно считать: ▪ опору на стих или полустихище библейского текста, границы которых определяют границы вокально-хоровых частей антема, ▪ всякого рода противопоставления концертного типа: инструментальные части (увертюра или симфония и ригурнели) — вокально- хоровые, хоровые — ансамблевые — сольные части, ▪ части в мажорных и минорных тональностях, ▪ части в трех- и четырехдольном размерах, ▪ антифонные сопоставления в ансамблевых и хоровых частях и т.д.

Примером проработанной многочастной композиции служит ранее упомянутый антем «*My beloved spake*» для солистов, хора и органа на текст из 2 главы Песни песней царя Соломона (стихи 10-13 и полустихище 16-го). Это образец многочастности, образованной самостоятельными построениями от 4-5 тактов до 20-30¹⁹⁸. Стихи 10-13 из 2-й главы Песни песней Перселл делит на полустихища; кроме того, он дважды вводит в текст возглас «*Hallelujah* », откликается на наличие рефрена в избранном им фрагменте библейского текста (повтор полустихища «*Вставай, моя любимая*») и активно подключает к повторам ансамбль инструментов (см. в таблице 4.1 указания на использование в инструментальных ригурнелях материала предшествующих вокальных и хоровых частей, а также предыдущего ригурнеля).

Совокупность названных приемов дает возможность написать антем, состоящий из 24 небольших частей, в которых пение ансамбля солистов, одного солиста и хора чередуется с инструментальными отыгрышами. Наряду с составом исполнителей объектами чередования становятся метр, лад и фактура.

Важнейшие свойства частей антема «*My beloved spake*» отражены в таблице 4.1.

¹⁹⁸Рассматривая этот антем, Р. Хериссон отмечает, что для Перселла, как и для ряда его современников, была характерна «импульсивная» манера записи музыкального произведения. Исследовательница указывает, что черновой вариант и печатный практически полностью идентичны, что может объясняться как гениальностью композитора, так и тем возможным обстоятельством, что, по причине высокой стоимости бумаги, большая часть работы осуществлялась без записи, фиксировался лишь итоговый результат. Подробнее см.: Herisson, R. *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell* / Rebecca Herisson. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2012. P. 73-75.

Таблица 4.1

Разделы антема, стихи и полустушища псалма	тт.	Г-сть	тип вок. части	Характеристика многоголосия	метр
Вступление в характере менуэта	тт. 1-29	F-dur			3/4
10 Мой возлюбленный говорил и сказал мне: / «Вставай, моя любимая, моя прекрасная, и выйди».	30-44	F-dur	Vers	Имитации в виде поочередного пения солистов / свободные имитации, мадригальная фактура	С
Ритурнель 1	45-49	F-dur			С
11 Ибо, смотри, зима прошла, закончился дождь и ушел,	50-75	f-moll	Vers	4-голосие ансамбля солистов; аккордовая фактура	3/4
Ритурнель 2	75-89	f-moll			3/4
12 Цветы появляются на земле,	90-100	F-dur	Vers	Имитации в виде поочередного пения солистов / аккордовая фактура	С
/ и время пения птиц пришло.	101-117	F-dur	Vers	Ансамбль солистов: аккордовая фактура	3/4
/ и время пения птиц пришло.	117-129	F-dur	Full	Свободный повтор	3/4
Ритурнель 3 на материале предшествующей части	130-135	F-dur			3/4
/ и время пения птиц пришло.	136-139	F-dur	Vers	Ансамбль солистов: аккордовая фактура	3/4
Hallelujah	140-161	F-dur	Vers	Имитации в виде поочередного пения солистов/ мадригальные переключки коротких мотивов	3/4
Ритурнель 4 на материале части Hallelujah	162-173	F-dur			3/4
/ И голос горлицы слышен на земле нашей.	174-179	f-moll	Vers	Ансамбль солистов: аккордовая фактура	С
Ритурнель 5 — сокращенное повторение Ритурнеля 4	180-193	F-dur			3/4
13 На смоковнице появляются ее зеленые плоды,	193-198	F-dur	Vers	Соло тенора	С
/ и виноградные лозы с нежным виноградом источают	199-212	F-dur	Vers	Соло тенора	3/4
<u>Вставай, моя любимая, моя прекрасная и выйди</u>	213-221	F-dur	Vers	4-голосие солистов: свободные имитации, мадригальная фактура	С
Ритурнель 6 на материале предшествующей части	222-226	F-dur			С
16 Мой возлюбленный принадлежит мне, а я - ему.	227-259	F-dur	Vers	Имитации в виде поочередного пения солистов, мадригальные переключки коротких мотивов	3/4
Ритурнель 7	260-277	F-dur			3/4
Hallelujah	278-300	F-dur	Vers	Имитации в виде поочередного пения солистов	С
Ритурнель 8 на материале предыдущей части	301-309	F-dur			С
Мой возлюбленный принадлежит мне, а я — ему.	310-314	F-dur	Full	Аккордовое 5-голосие	3/4
Hallelujah	314-318	F-dur	Vers	Аккордовое 4-голосие: ансамбль солистов	3/4
Hallelujah	318-332	F-dur	Full	Аккордовое 5-голосие	3/4

Приведем два нотных примера, демонстрирующих разнообразие частей:

фрагмент в мадригальной манере на словах 10 стиха «Вставай, моя любимая» (Рисунок 4.15) и начало одной из двух минорных частей, создающих чередование одноименных тональностей, в котором можно усмотреть воздействие принципа *кьяроскуро*¹⁹⁹ (Рисунок 4.16).

Рисунок 4.15

Figure 4.15 is a musical score for a vocal and piano piece. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way, rise, rise, rise, my love, my fair one, and come a - way, me, *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way. The second staff is the piano accompaniment, with lyrics: *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way. The third and fourth staves are the piano accompaniment, with lyrics: me, *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way. The score is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Рисунок 4.16

Figure 4.16 is a musical score for a vocal and piano piece, identical to Figure 4.15. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way, rise, rise, rise, my love, my fair one, and come a - way, me, *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way. The second staff is the piano accompaniment, with lyrics: *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way. The third and fourth staves are the piano accompaniment, with lyrics: me, *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way. The score is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

¹⁹⁹ О принципе кьяроскуро см.: Сусидко И. О принципе *chiaroscuro* (светотени) в итальянской опересерия // Теория и практика профессиональной подготовки учителя музыки. Научно-методический сб. Воронеж: ВГПУ, 2000. С.12-26. Для Перселла этот прием также был связан с оперным жанром: сопоставление одноименных тональностей мы видим и опере «Дидона и Эней». См. № № 1-5 — 6 в тональностях *c-moll* — *C-dur*; № № 13,15 — 16-18 в тональностях *f-moll* — *F-dur*, № № 22-24 — 25-26 в тональностях *d-moll* — *D-dur*.

Важно подчеркнуть, однако, что начальные такты целого ряда частей антема «My beloved spake» свидетельствуют о намерении композитора осуществить *сквозную взаимосвязь частей*, которая противостояла бы идее чередования и противопоставления. Мартин Адамс, автор исследования об истоках музыкального стиля Перселла характеризует взаимосвязь различных построений как экономию музыкального материала, отмечая ее как в антемах, так и в других сочинениях Перселла²⁰⁰.

В следующем примере (Рисунок 4.17а) показаны инципиты ряда частей, начинающихся поступенным ходом от III ступени к V (а также в варианте транспозиции: I — III), за которым следует скачок в обратном направлении. В двух последних образцах (Рисунок 4.17б) тот же набор мелодических ходов дан в обращении.

Рисунок 4.17а

The image displays a musical score for the hymn 'My beloved spake' by Henry Purcell. It consists of four staves of music, each with a 'Verse' label above it. The first staff is in treble clef, starting at measure 30, with the lyrics 'My be-lov-ed spake, — and said un-to - me,'. The second staff is in bass clef, starting at measure 280, with the lyrics 'Hal-le-lu-jah, hal- le- lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu - jah.' The third staff is in treble clef, starting at measure 230, with the lyrics 'My be - lov-ed is mine, and I am His,'. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) starting at measure 305, showing a more complex instrumental or accompaniment part. The music is in a minor key and common time.

²⁰⁰ Adams M. Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 30, 83, 118 и др.

Рисунок 4.176

Hal-le - lu-jah, hal - le - lu-jah, hal - le - lu-jah, hal- le-lu- jah.

В антеме «O Sing unto the Lord», написанном на стихи 96-го псалма (96: 1-4, 9-10), сходное строение, хотя здесь не столь активно используются ритурнели, и состав чередующихся и противопоставляемых элементов несколько иной, чем в «My beloved spake»: основная тональность F-dur оттеняется не только одноименным f-moll, но и параллельным d-moll; инструментальное сопровождение поручено органу и струнным; часто используются разнообразные по составу переключки в концертном стиле: хора и инструментов, солирующего баса — хора — инструментов. Но основные из отмеченных выше свойств сохраняют свое значение. Во-первых, это взаимосвязь частей, которая в антеме «O Sing unto the Lord» заявляется с первых тактов сочинения²⁰¹. Сравним начало увертюры и следующей далее сольной басовой реплики:

Рисунок 4.18

Symphonia

O Sing unto the Lord

Henry Purcell

²⁰¹ Букофцер отмечает, что для Люлли увертюра обычно оставалась независимым вступлением, тогда как для Перселла инструментальные симфонии оказываются тесно связанными не только с общим замыслом и настроением произведения, но и с его тематизмом (Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 207), и антем «O Sing unto the Lord» содержит один из примеров такого рода.

45 Verse, upper Base.

O sing un-to the Lord, sing un-to the Lord, sing un-to the Lord a new song.

Во-вторых, мы видим такое же использование возгласа Hallelujah — дополнительного повторяющегося элемента текста, который становится своего рода припевом. «Запевами» же служат полустипшья начального стиха. За приведенным выше призывом воспеть Бога новой песнью следует трехдольная Hallelujah в простом ритме половинных нот. И за продолжением — стихом «Sing to the Lord, all the earth», который вновь распевается солирующим басом, — следует еще одна Hallelujah

Рисунок 4.20а

66 Verse

Sing un-to the Lord all, all the whole

Рисунок 4.20б

Cho:

Hal - le - lu - jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le - lu-jah,
 Hal - le - lu - jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le - lu-jah,
 Cho: Hal - le - lu - jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le - lu-jah,
 Earth. Hal - le - lu - jah, Hal-le -lu-jah, Hal- le -lu-jah,

В этом антеме обращает на себя внимание яркое концертное звучание инструментов, вторгающихся между фразами речитативного соло:

Рисунок 4.21

soft
soft

[Cho.] soft Solo

dday. De-clare his ho - nour, de - clare his ho - nour, his ho - nour un - to the hea - then,

The musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, both marked 'soft'. The third staff is for a choir, marked '[Cho.] soft', and the fourth staff is for a soloist, marked 'Solo'. The bottom staff is a bass line. The lyrics are: 'dday. De-clare his ho - nour, de - clare his ho - nour, his ho - nour un - to the hea - then,'. There are musical markings for 'soft' and 'Solo'.

В заключительной части антема композитор употребляет тройное сопоставление: пения соло, аккордовых реплик хора и вторящих им реплик инструментов, как некоего второго хора, который словно соревнуется в восклицаниях: «Господь — царь!» (the Lord is king!), в то время как солирующий бас полностью пропевает текст 10-го стиха: «Возвестите среди язычников, что Господь есть царь» (Tell it out among the heathen that the Lord is king):

Рисунок 4.22

262

Chor:

The Lord is king, the Lord is king, is
The Lord is king, the Lord is king, is
The Lord is king, the Lord is king, is

Verse

Chor:

Tell it out a - mong the hea - then that the Lord is king, The Lord is king, the Lord is king, is

The musical score consists of seven staves. The top three staves are for a choir, marked 'Chor:'. The lyrics are: 'The Lord is king, the Lord is king, is'. The bottom two staves are for a soloist, marked 'Verse' and 'Chor:'. The lyrics are: 'Tell it out a - mong the hea - then that the Lord is king, The Lord is king, the Lord is king, is'. There is a page number '262' at the top left.

269

Cho:

'Tis He, 'tis He, 'tis He who hath
'Tis He, 'tis He who hath made the
'Tis He, 'tis He who hath made the
world so sure that it can not be moved, 'Tis He, 'tis He, 'tis He who hath

Cho:

О функциях хоровых частей в стиховых антемах Перселла. Части full стиховых антемах Перселла, как правило, завершают предшествующий им ряд частей, появляясь в конце произведения, а также довольно часто и в середине. В тех относительно редких случаях, когда антем начинается с хора, в этом разделе также излагается некоторая наиболее общая мысль, за которой в последующих частях последует конкретизация.

По сравнению с хоровыми частями полных антемов, в стиховых антемах музыка хоровых частей подчас отличается большей простотой и тенденцией к аккордовому изложению. Это наиболее устойчивые элементы в той системе противопоставлений концертного типа, на которой строится форма стихового антема, где части full составляют оппозицию не только сольным частям vers, но и ансамблевым: Букофцер называет утонченным контраст между прозрачным и достаточно виртуозным звучанием ансамбля солистов и более массивным звучанием всего хора²⁰².

Перселл обращается к двум излюбленным разновидностям хорового антемного письма — массивной аккордовой декламации и плотной имитационной полифонии в своей, но трактует их по-своему. В иных случаях,

²⁰² Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P.208.

как, например, в финале антема «Why do the heathen», он соединяет оба варианта. Первый раздел этого хора написан в аккордовом изложении, а второй, представляющий собой многократное повторение слова «Аллилуйя», в полифоническом. Встречается и спокойное строгое аккордовое звучание, противопоставленное подвижным по ритму сольным или имитационным частям. В какой-то мере оно напоминает звучание хора в немецкой кантате. Приведем в качестве примера фрагмент антема Перселла «O Lord Our Governour»:

Рисунок 4.23

bove, a - bove the heav'ns, hast set thy glo-ry a - - bove the heav'ns.

6 5 4 3 6 4 3

27

Out of the mouths of ve-ry babes and suck-lings hast thou, hast thou or -

Out of the mouths of ve-ry babes and suck-lings hast thou, hast thou or -

Out of the mouths of ve-ry babes and suck-lings hast thou, hast thou or -

6 6 6 6 6 6

Риторическая выразительность музыкального языка в сольных частях стиховых антем Перселла

Внимание к деталям текста проявляется в стиховых антемах с еще большей настойчивостью, чем в полных. В речитативных и ариозных частях ярче всего проявляется особая пластика вокального стиля Перселла. Именно в моментах сольного пения заметна, по наблюдениям Букофцера, преемственная связь Перселла с Хамфри и Блоу²⁰³. Драматизм и выразительность широких скачков, свободные смены ритма в зависимости от нюансов словесного текста и театрально яркая подача

²⁰³ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 207.

декламационных участков доводятся Перселлом до совершенства. Декламация у Перселла не ограничивается только одним голосом, но нередко распределяется между отдельными самостоятельными голосами. Так, слово «Аллилуйя» распределяется между тремя солистами в финале антема «In Thee, O Lord, do I put my trust».

Перселл развивает не только декламационный стиль Хамфри, но и перенимает красочные приемы итальянской оперы своего времени. Черты оперного письма обнаруживаются во многих сольных разделах, в особенности написанных для баса с исключительными вокальными данными — широчайший диапазон и трудные подвижные пассажи были бы не под силу заурядному певцу. По-видимому композитор рассчитывал на возможности определенного певца: известно, что постоянным исполнителем басовых партий в стиховых антемах Перселла был выдающийся английский певец преподобный Джон Гостлинг²⁰⁴.

Среди ярких примеров риторически насыщенной виртуозности в антемах Перселла — упоминавшееся ранее соло баса «Возвестите Его славу язычникам» (Declare his honour unto the heathen) из антема «O sing unto the Lord». ». Фигура восклицания (*exclamatio*) соответствует призыву «возвестите», далее следует фигура повторения (*climax*). Это секвенция мотива восклицания — квартового скачка с пунктирным ритмом, звучащего уже с новыми словами — «и Его чудеса». Сами же чудеса изображает «ныряющий» вниз пассаж от *d*, повторенный в виде секвенции от *c*. Излюбленный Перселлом октавный отрыв звуков, образующих хроматическое изменение ступени, мелодический вариант переченя, образует симметричное сочетание на границах секвенции (*cis-a — a-c*):

Рисунок 4.24

The image shows a musical score for a bass voice part. It consists of two staves. The first staff is labeled 'exclamatio' and the second 'climax'. The lyrics are: 'de-clare his ho - nour, de - clare his ho - nour un - to the hea - then and his won - - - ders, his won - - - ders un - to all peo - ple.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

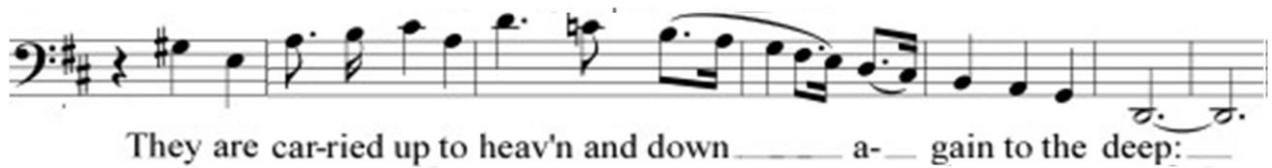
²⁰⁴ Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. P. 207; Уэстреп Дж. Генри Перселл. глава 14. Более подробно о певцах Перселла см.: Дуда Н.В. Солисты Генри Перселла.

В антеме «They that go down to the sea in ships» на стихи из 107 псалма (107: 23-32, 21) состояния морской стихии, которая подчиняется лишь Творцу, переданы посредством простых, но в высшей степени выразительных средств. Волны, поднимающиеся до небес, показаны посредством риторической фигуры *anabasis*. Почти не смягченный мелодическими закруглениями подъем в объеме терцдецимы выделяется даже в ряду подобных риторических образцов (Рисунок 4.25а). Волны, поднявшиеся до небес, «нисходят до бездны» (фигура *katabasis*) — на этот раз строго поступенное движение в одну сторону дополнено скачком в самую «бездну» басового диапазона и достигает двух октав (Рисунок 4.25б.).

Рисунок 4.25а



Рисунок 4.25б



Успокоение волн передано остановкой движения на слове «still». Повторение этого слова через паузы соответствует фигурам *palilogia* и *suspirato*:

Рисунок 4.26

Примеры такого рода встречаются повсеместно. Перселл охотно пользуется каждым удобным случаем для максимально выразительной, нередко с элементами звукоизобразительности, подачи словесного текста. Поводом к использованию музыкально-риторических фигур становились всякого рода призывы —

«воспойте», «возвестите», «восстань»; упоминания о явлениях природы — ветре, громе, морской буре; глаголы, передающие движение — бежать, восстать, вернуться и т.д.

В завершение короткого обзора сольных частей приведем два фрагмента из виртуозного соло сопрано из антема «My song shall be alway» на стихи 89 псалма (89: 1,5-10,14-15). Это еще один пример воплощения морской темы. Пассажи сопрано и концертирующего органа передают вначале образ морской стихии, управляемой Создателем:

Рисунок 4.27

The image shows two systems of musical notation. The first system features a soprano line (S) and a bass line (organ). The soprano line has the lyrics "Thou ru - lest the rag- ing of the sea: thou ru - lest the rag-". The organ part has figured bass notation: 7, 6, 6. The second system shows a more complex soprano passage with lyrics "ing of the sea:". The organ part has figured bass notation: 6, 7.

А затем следует момент укрощения волн: они вздымаются (When they arise) — и оказываются усмирёнными. Сопоставлению ключевых слов «arise» и «still» соответствует резкое изменение мелодического рисунка в вокальной партии и мгновенная смена сольных фигураций на обычный цифрованный бас в партии органа:

Рисунок 4.28

The image shows two systems of musical notation. The first system features a soprano line (S) and a bass line (organ). The soprano line has the lyrics "of when they a- rise, thou still-est the waves there of,". The organ part has figured bass notation: 6, 7, 5, 5, 6, 6, 6, 6, 6.

Стиховые антемы Перселла были предназначены не только для прославления Бога, они также должны были быть замечены и оценены человеком. Уэстреп

отмечает, что во второй половине XVII века, когда открытые публичные концерты были еще относительно новым явлением, Королевская капелла, как и Королевский театр, была местом, где можно было услышать хорошую музыку в исполнении лучших музыкантов королевства. И в этих условиях антем оказывался не менее важной частью службы, чем проповедь²⁰⁵.

К антемам Перселла примыкает ряд его духовных сочинений в других жанрах. Здесь, в первую очередь, следует упомянуть «Jubilate Deo», написанное специально для празднования дня св. Цецилии. Это сочинение состоит из двух частей, написанных на английские переводы латинских богослужебных текстов *Te Deum* и *Jubilate Deo* (100-й псалом). Названия даны по латыни, при этом все сочинение в целом именуется по второй части, представляющей по форме стиховой антем. По музыке «Jubilate Deo» Перселла во многом предвосхищает будущее сочинение Генделя для герцога Чандоса на тот же текст. Такое предвосхищение наиболее заметно при сопоставлении сольных и ансамблевых разделов обоих сочинений.

С антемным творчеством Перселла исследователи сопоставляют также его *церковные песни*, опубликованные в *Harmonia Sacra* Генри Плэйфорда вместе с рядом подобных сочинений современников композитора²⁰⁶. Обращаясь к церковным песням Перселла, Н.В. Дуда пишет: «В «Аналитическом тематическом каталоге произведений Пёрселла» Ф. Циммермана семьдесят песен обозначены как гимны. В европейском музыкознании гимны и духовные песни Перселла часто объединяют под общим названием *sacred songs* или *devotional songs*. П. Холман употребляет термин *sacred songs* в отношении всех духовных песен композитора²⁰⁷, а два гимна Пёрселла на латинский текст фигурируют в его книге как латинские мотеты. В комментариях Р. Кинга к песням и гимнам «Британского Орфея» можно встретить термины *devotional song*, *hymn* и *anthem*^{208,209}. Исследовательница объясняет такое разнообразие жанровых

²⁰⁵ Уэстреп Дж. Генри Перселл. глава 14.

²⁰⁶ Bukofzer M. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*. P. 208.

²⁰⁷ Holman P. *Henry Purcell*. Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 53.

²⁰⁸ King R. *Purcell: The Complete Anthems and Services*. Hyperion booklet. London: Hyperion Records Ltd, 1994.

²⁰⁹ Дуда Н.В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии. С.147-148.

определений, во-первых, широтой «взгляда английской музыкальной культуры на жанр песни в целом. С другой стороны, сказывается практика, уходящая корнями в английские традиции рубежа XVI- XVII веков, когда жанровое название вокального сочинения, предназначенного для домашнего музицирования, скорее определялось направленностью его поэтического содержания. Присутствие переработанного текста псалма было достаточным основанием, чтобы назвать сочинение гимном. То, что текст псалма превращался, порой, в небольшое оперное либретто, как в песне Перселла “In guilty night”, а сами гимны разрастались до размеров сольной кантаты (как, например. “Lord, what is man?”) никого не смущало»²¹⁰.

Песни Перселла представляют собой сольные кантаты на библейские тексты для частного благочестивого домашнего времяпрепровождения: от антемов песни отличаются прежде всего *отсутствием хоровых частей*. В большинстве своем это — сквозные композиции в речитативном стиле. Для этих сочинений характерны задушевность и доверительность высказывания, камерность звучания. Они выделяются и особенно выразительной детализированной передачей словесного текста музыкальными средствами. Обращая внимание на тесную взаимосвязь слова и музыки в этих сочинениях, Н.В. Дуда пишет: «Особое внимание к слову позволило сделать музыку более экспрессивной, использовать звукоизобразительность, отразить широкую разнообразную гамму чувств - глубокую скорбь, отчаяние и страх, радость переполняющей любви к Спасителю и т. д.»²¹¹.

Поскольку антем, до Реставрации звучавший как в церкви, так и в домашней обстановке, после Реставрации постепенно оказывается жанром исключительно церковным²¹², эти духовные песни на свободно избранные библейские тексты, предназначенные для домашнего исполнения, можно рассматривать как своеобразное преемственное продолжение антема предшествующей эпохи. Среди духовных песен Перселла выделяется единственная в своем роде драматическая

²¹⁰ Там же. С.147-148.

²¹¹ Дуда Н.В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии. С.149.

²¹² Harper J. Anthem.

сцена «In guilty night», опубликованная Плэйфордом во втором томе сборника «*Harmonia Sacra*». Произведение представляет собой миниатюрную ораторию для трех голосов на библейский сюжет. В качестве сюжета композитор избрал эпизод прихода Саула к волшебнице в Аэндор. «In guilty night» единственный у Перселла пример такого жанра, предвосхищающий будущие ораториальные шедевры Генделя. Слова Саула, волшебницы и духа Самуила поручены здесь тенору, сопрано и басу соответственно. Музыка, с потрясающей гибкостью передающая все нюансы словесного текста, наделяет каждого из действующих лиц своими особыми интонациями. Весьма ярко передается и волнение Саула, и страх волшебницы, сменяющийся властными заклинательными возгласами, и гнев потревоженного духа Самуила, сменяющийся бесстрастной отстраненностью от всех земных происшествий. Особенно сильное впечатление производит пророчество о скорой смерти Саула, произносимое как суровый и неумолимый приговор.

В большом числе церковных песен Перселла встречаются образы смерти, раскрытые с необыкновенной силой и искренностью, словно сам композитор предчувствует здесь свою преждевременную смерть. Такая мрачная тематика вместе с углубленным психологизмом и детализированной передачей словесного текста средствами музыки вызывает ассоциации с романтизмом XIX века, в особенности с его ранним этапом.

В ряду других сочинений, близких антему по жанровым свойствам, назовем проникнутый настроениями глубочайшей скорби гимн «*Plung'd in the confines of despair*» — яркий пример творческой искренности и свободы композитора. В гимне «*Lord, I can suffer*» первоначальные настроения глубокого отчаяния сменяются в конце радостным благодарением. В этом сочинении выделяются пронзительные диссонантные гармонии, возникающие в первой его половине, передающие состояние глубокой скорби. В конце гимна скорбь сменяется радостью, и в полифоническом четырехголосном изложении звучит яркая тема песенно-танцевального происхождения. Завершающую точку ставит многократно повторяемый хвалебный возглас «Аллилуйя».

§3. Библейский параллелизм в антемах Перселла

Композиционные решения в антемах Перселла, выбор того или иного состава исполнителей, выбор частей для сопоставления мажора и минора, антифонных переключек между ансамблевыми трио и сплошной аккордовой фактурой и т.п. — все это зависело от смысла и структуры избранных композитором *библейских стихов*. Таково общее правило, однако в творчестве Перселла оно получает свое индивидуальное претворение, связанное с сочетанием различных уровней организации целого. В антемах «My song shall be alway» и «Let God arise» доминирующий тип параллелизма ярко и отчетливо проявляется *на уровне строения всей композиции*. В обоих антемах четко выделяются два крупных раздела, каждый из которых включает по несколько частей. В антеме «My song shall be alway» границей разделов служит хоровая Hallelujah в характерном перселловском ритме. Она занимает тт.153-160, то есть появляется посередине антема²¹³ и без изменений повторяется в самом его конце.

Рисунок 4.29

Внутри каждого из двух разделов характерное для Перселла стремление к частой смене музыкального материала не всегда позволяет установить аналогии между музыкальными и текстовыми построениями. Там, где, судя по тексту,

²¹³ Характерно исполнение этого антема с повтором начальной увертюры вслед за частью Hallelujah, дополнительно подчеркивающее границу формы. Исполнители: Michael George (bass) / The King`s Consort / Robert King (conductor) / февраль 1992. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/71346>.

должны быть сходство, подчас присутствует различие и наоборот. К примеру, в первом, сольном, разделе антема «My song shall be alway», написанного на текст псалма 89, последовательность сходных по смыслу стихов 1 и 5 противопоставлена также сходным между собой стихам 6 и 7, которые служат *основанием* для начальной пары стихов:

1 Моя песнь всегда будет о благодати Господа: моими устами я всегда буду возвещать Твою истину из поколения в поколение. 5 О, Господи, самые небеса будут восхвалять твои чудесные деяния, и истину Твою в собрании святых.

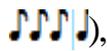
6 Ибо кто есть среди облаков, кто может сравниться с Господом? 7 И кто есть среди богов, кто подобен Господу?

Однако в данном случае музыка не прямо следует за словом. По звучанию 5-й стих не служит продолжением 1-го, а составляет контраст по отношению к нему. Меняется и лад (минор после мажора), и размер, и сама манера вокального изложения. Музыка выражает «страх и трепет» перед делами Божиими, «славными и ужасными»²¹⁴:

Рисунок 4.30

Стих 1:

The image shows a musical score for the first line of Psalm 89. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line begins with a half rest, followed by the lyrics 'My Song shall be alway of the lo - - - ving kindness of the Lord, my Song shall be'. The piano accompaniment starts with a half note G, followed by a quarter note G, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with 'alway of the lo - - - ving kindness of the Lord;' and the piano accompaniment with a half note G, followed by a quarter note G, and then a series of eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

А стихи 6-7, музыкальное звучание которых сходно по ритму начальной фразы (), служат скорее продолжением музыки на слова 5-го стиха, чем построением, которое ей противопоставляется. Сравним начальные построения 5-го, 6-го и 7-го стихов (Рисунки 4.31, 4.32, 4.33).

²¹⁴ Слова из псалма (пс 54:5) и молитвы Василия Великого (Тя благословим, высший Боже и Господи милости, творящего присто с нами великая же и неизследованная, славная же и ужасная, ихже несть числа).

Рисунок 4.31

Стих 5

Рисунок 4.32 Стих 6

Рисунок 4.33 Стих 7

Следующая сольная часть антема на текст 8-го стиха «Бога весьма сильно боятся в совете святых, и почитают все те, кто окружают Его», вместе с благоговейным и трепетным хоровым пением «Аллилуйя», завершает первый из двух разделов антема.

Для второго раздела Перселл снова избирает две пары стихов, идущих подряд — 9-10 и 14-15:

9 О, Господи, Бог духов, кто подобен Тебе? Твоя истина, могущественнейший Господь, находится со всех сторон. 10 Ты управляешь яростью моря, Ты успокаиваешь волны того, когда они поднимаются.

14 Ты имеешь сильную руку, Твоя рука сильна, и высоко Твоя правая рука. 15 Праведность и справедливость — обитель Твоего трона, милосердие и истина будут идти перед лицом Твоим.

Сопоставляя избранные композитором группы стихов, можно увидеть, что на уровне двух больших разделов антема складываются те же отношения параллелизма, которые были отмечены между стихами первого раздела: *повтор* и *уточнение*, к которым можно присоединить и *интенсификацию*. Точно то же можно сказать и о музыке, которая словно проходит по второму кругу: опять присутствует последовательность четырех сольных частей — трех мажорных и одной минорной, — однако Перселл добавляет небольшой ритурнель между парами частей и сольную часть «Аллилуйя» перед хоровым припевом «Аллилуйя». Иными словами, в музыке присутствуют те же *повтор*, *интенсификация*, и даже *уточнение* (состава частей).

В более компактном антеме «Let God arise»²¹⁵ можно наблюдать сходные композиционные проявления библейского параллелизма. Антем делится на два крупных раздела, каждый из которых представляет собой ансамблевое пение и завершается хоровым построением.

Для первого раздела Перселл избирает первые три стиха псалма 68:

1 Да воскреснет Бог, и да будут рассеяны враги Его; также те, кто ненавидят Его, да бегут от Него. 2 Как исчезает дым, так Ты изгонишь их прочь, и как тает воск на огне, так да погибнут безбожные перед лицом Бога. 3 Но да возрадуются праведники, и да возвеселятся пред Богом; также да будут они счастливы и радостны.

Поручая третий стих хору и изменяя характер музыки, Перселл подчеркивает контраст между образами нечестивых и праведных.

Таким образом, внутри первого раздела антема ярко воплощен параллелизм контрастного типа — *сопоставление*. Вторая половина антема соотносится с первой по принципу *повтора* — здесь картина божественного правосудия раскрывается иносказательно, посредством изображения природных катаклизмов и могущества Господа:

²¹⁵ См. звукозапись антема: URL: <http://classic-online.ru/ru/production/71530>.

7 О, Боже, когда Ты шел впереди людей, когда Ты шел через пустыню,

8 Земля тряслась и небеса падали перед лицом Бога; в то же самое время Синай также был поколеблен перед лицом Бога, который есть Бог Израиля.

Примечательно, что хоровое построение, завершающее второй раздел антема и соотносящееся с аналогичным построением из первого раздела, в котором речь идет о праведниках, использует те же слова о поколебавшейся горе Синай, что и предшествующее построение. По-видимому, образ горы здесь подается двояко — с одной стороны, это гордо возвышающийся пик (и в этом смысле гора подобна гордому нечестивцу), но с другой стороны — именно на горе Синай Бог даровал людям свои заповеди (поэтому тот же образ Синай повторяется, соотносясь с образами праведников из первого раздела антема).

В антеме «The Lord is my light»²¹⁶ параллелизм типа *сопоставление* создается, главным образом, посредством чередования разделов, написанных для певцов, и оркестра с инструментальными интермедиями. В то же время словесный текст скомпонован таким образом, что раскрывает параллелизм причинно-следственного типа (всесильное божественное покровительство псалмопевцу и усердное благодарение). Развитие же в инструментальных интермедиях одной музыкальной идеи придает целостность произведению и позволяет говорить о воплощении параллелизма типа *повтор*.

На уровне отдельных частей в антемах Перселла библейский параллелизм может проявляться весьма различно, с большей или меньшей степенью детализации и очевидности. В целом для Перселла характерно внимательное отношение к словесному тексту и детализированное его воплощение музыкальными средствами. Однако, на наш взгляд, пристальное внимание к отдельным словам не всегда способствует проявлению ярких и отчетливых проявлений библейского параллелизма на уровне стихов и полустихий. Тем не менее, можно привести ряд примеров, где у Перселла весьма удачно сочетается детализированное воплощение музыкальными

²¹⁶ См. звукозапись антема: URL: <http://classic-online.ru/ru/production/71526>.

средствами отдельных слов с проявлениями параллелизма на уровне стихов и полустихий.

Для каждой части антема Перселл, как правило, избирает несколько стихов псалма, не обязательно стоящих рядом. В относительно редких случаях законченная часть антема пишется на текст одного стиха, случаи использования в качестве текста части только половины стиха являются, скорее, исключениями. Избираемые стихи находятся друг с другом в отношениях параллелизма какой-либо разновидности, при этом параллелизм, присутствующий на уровне полустихий также не остается без композиторского внимания.

Создавая либретто для антемов, Перселл не только сокращает стихи псалма, но также, если того требует его замысел, может переставить некоторые стихи местами по сравнению с оригиналом — к примеру, так происходит в антеме «O sing unto the Lord» со следующей последовательностью стихов псалма 96: 1, 2, 3, 6, 4, 9, 10. Интересно заметить, что присутствующий в 9-м стихе параллелизм типа *цель* (А, чтобы Б), который также отсутствует в перечне «переводимых» на язык музыки типов параллелизма, переосмыслен в попеременном звучании ансамбля солистов и хора. Слова стиха «О, служите Господу в красоте святости: да стоит вся земля в благоговейном трепете пред Ним» переосмысляется Перселлом в ключе параллелизма *повторного* типа. Первому полустихью, исполняемому ансамблем солистов:

Рисунок 4.34

242 Verse

O wor - ship the Lord, wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,
 O wor - ship the Lord, wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,
 O wor - ship the Lord, o, o wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,
 O wor - ship the Lord, o, o wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,

несомненно, вторит второе, исполняемое хором:

Рисунок 4.35

The image shows a musical score for voice and choir. It consists of five staves. The top staff is for a solo voice, and the bottom four staves are for a choir. The lyrics are: "Let the whole earth stand in awe of Him, let the whole earth stand in awe of Him". The score illustrates parallelism, where the soloist's phrase is repeated by the choir. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The soloist's part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The choir's part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lyrics are: "Let the whole earth stand in awe of Him, let the whole earth stand in awe of Him".

Число примеров параллелизма типа *причина-следствие* весьма велико, пожалуй, это наиболее любимая форма параллелизма и его воплощения для Перселла.

Ярким примером воплощения *причинно-следственного* параллелизма является первая вокальная часть антема «O sing unto the Lord». Призывы солиста «О, воспойте Господу новую песнь» и «Пой Господу вся земля», являющиеся двумя полустихиями одного псалмового стиха, — и есть *причина*, вызывающая *следствие* — ответные возгласы «Аллилуйя» всего хора (Рисунки 4.18-4.20).

Отметим, что в этом случае полустихья находятся в отношениях параллелизма повторного типа с элементами *интенсификации*, что приводит к использованию одного и того же тематического материала для их музыкального оформления. При этом хвалебный хоровой возглас, возникающий как следствие призыва воспеть благодарственную хвалу, в музыкальном отношении оказывается ярко контрастирующим с сольными разделами — и по исполнительскому составу, и в ритмическом, и в интонационном отношении. Следовательно, здесь композитором привносится элемент параллелизма контрастного типа.

Несколько далее в этом же антеме в соло баса «Declare his honour unto the

heathen» (Возвестите язычникам славу Его, и чудеса Его всем людям) также присутствуют два раздела, соответствующие полустихиям псалмового стиха. Тип параллелизма и в стихах, и в музыке, можно определить как *тождество* (А есть Б). Хотя полустихия получают различное музыкальное воплощение — величественное и торжественное звучание соответствует словам о славе Господа, а удивительно виртуозное пение выделяет слова «Его чудеса», — приемы преподнесения текста очень сходны. В обоих случаях повторяющиеся слова вокальной партии излагаются в виде свободных секвенций, причем вторые звенья секвенции получают одинаковые опорные звуки и фазы движения, а также симметрично-сходные кадансовые обороты:

Рисунок 4.36

The image displays two systems of musical notation. The first system (measures 145-146) features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the treble and bass clefs. The vocal line is marked 'Solo' and contains the lyrics: 'De-clare his ho - nour, de-clare his ho - nour, his ho - nour un - to the hea - then,'. The piano accompaniment includes a prominent bass line with several notes circled and connected by arrows, indicating a sequence of notes. The second system (measures 147-148) continues the vocal line with the lyrics: 'won - ders, his won - ders un - to all peo - ple.' The piano accompaniment also features a bass line with circled notes and arrows, mirroring the structure of the first system. The overall style is that of a classical or liturgical musical score.

Одним из примеров воплощения библейского параллелизма *уточняющего* типа (то А, которое Б) может послужить заключительное соло из антема «My song shall be alway» на слова «Праведность и справедливость обитель Твоего трона, милосердие и истина будут идти перед лицом Твоим». По сути, правосудие Божие — то же, что и милосердие (ибо Господь долготерпелив и многомилостив — псалом 144:8). Однако в музыкальной интерпретации уточнение передается как контрастное сопоставление. Перселл акцентирует в первом случае праведность Божьего суда — через строгие пунктирные ритмы на повторяющемся звуке и через выдерживание до-мажорного трезвучия в басовых ходах равными половинными нотами на протяжении всех 12 тактов первого полустипья. А «милость» передается противоположным образом — сменой лада, размера, резким переходом к усложненной мелодике и гармонии:

Рисунок 4.37

The image shows three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The third system has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics are: "is thy right hand; righteousness and Equity are the Ha - bi - ta - tion of thy feat, righteousness and Equity are the Ha - bi - ta - tion of thy feat; mercy and truth shall go be - fore thy face, mercy and truth, mercy and truth shall go before thy face. Hallelu -". There are some markings like '43', '76', and 'b3' in the basso continuo line.

Таким образом, можно заключить, что Перселл, осознанно или интуитивно, воплощал в своих антемах принципы библейского параллелизма. При этом кажется маловероятным, чтобы это воплощение отталкивалось только лишь от стремления максимально детализированно передать в музыке словесный текст. Вероятнее, что для композитора это были две различные задачи. Перселловский параллелизм подчас отличается от разновидности, изначально присутствовавшей

в тексте псалма. Яркие и оригинальные проявления параллелизма в антемах Перселла можно наблюдать на различных уровнях — от композиции целого до разделов внутри частей.

Изучение антемов Перселла показывает, что у композитора были свои взгляды на то, какой должна быть церковная музыка. Многие страницы антемов заставляют вспомнить выразительные оперные речитативы того времени. Говоря о параллелях с оперой, М.Н. Лобанова отмечает, что имеются явные связи между сценическими произведениями Перселла и его антемами²¹⁷. Исследовательница обращает внимание на антем «It is a good thing to give thanks», напоминающий фрагменты из «Короля Артура» и «Дидоны и Энея». Да и среди приводившихся ранее примеров немало образцов, ничуть не уступающих по яркости, театральности и выразительности лучшим оперным речитативам эпохи.

По словам Уэстреп, при сочинении антема главной целью композитора было создание музыки, максимально соответствующей словесному тексту, чтобы дать возможность молящимся ощутить значительность священных слов и глубже проникнуть в их смысл. Это было гораздо легче сделать в рамках нового стиля, так как в старом смысл слов часто делался неясным из-за затейливого переплетения голосов. Сугубое внимание к тексту и представление об особом достоинстве церковной музыки отличают церковные сочинения Перселла²¹⁸.

²¹⁷ Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С.213-214.

²¹⁸ Уэстреп Дж. Генри Перселл. Глава 14.

Глава 5. Антемы Георга Фридриха Генделя

Антемы Генделя — сочинения, впитавшие полуторавековые традиции англиканской духовной музыки, обогатившие их достижениями музыки континентальной Европы и подготовившие пути дальнейшего развития жанра, представляют собой особую, яркую и индивидуализированную страницу английского антема.

§1. Основные периоды антемного творчества Генделя

Обращение Генделя к жанру антема происходит вскоре после его переселения в Англию. Впервые Гендель прибыл в Лондон в конце ноября или начале декабря 1710 года²¹⁹, окончательно же обосновался в Англии осенью 1712 г., приняв в 1726 г. английское подданство²²⁰. С этой страной будет связана вся дальнейшая творческая жизнь композитора.

Антемное творчество Генделя можно разделить на три неравных периода:

²¹⁹ Burrows D. *Handel and the English Chapel Royal*. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 45.

²²⁰ Документальные материалы о жизни и творчестве Генделя представлены в издании Burrows D. *George Frideric Handel: Collected Documents*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014-15. 2 v., к сожалению, нам недоступном. Более подробные сведения о жизни и творчестве Генделя см.: Барна И. Если бы Гендель вел дневник... Будапешт: Корвина, 1972. 600 с.; Белоненко А.С. *Георг Гендель*. Л.: Музгиз, 1971. 80 с.; Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки; Волов Д. Итальянская оратория Генделя «Воскресение» // *Старинная музыка*. 2009. № 1. С.1-8; Волов Д.И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции: дис.... канд. иск.: 17.00.02. М., 2012. 286 с.; Гервер Л.Л. *Ars combinatoria* в хоровой полифонии Генделя и Моцарта: Опыт сравнения // И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: сб. статей по материалам научной конференции 20-21 октября 2010 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С.63-79; Гервер Л.Л. Какие вопросы нам предлагает хоровая полифония Генделя? // *Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки*: сб. науч. тр. Тверь, 1997; Ливанова Т.Н. *История западноевропейской музыки до 1789 года*: в 2 т. т. 2; Чугаев А. Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя // *Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки*: сб. науч. тр. Тверь, 1999. С.5-69; Alwes C.L. *A History of Western Choral Music*; Ball T.H. *Sketch of Handel and Beethoven*. London: Charles J. Skeet, 1864. 108 p.; Barlow O., Wilson T. *Handel, Eccles and the birthday celebrations for Queen Anne in 1711* // *Musical Times*. Vol. 154. № 1922 (spring 2013). P. 77—84; Beeks G. *Non-Handelian Changes to the Cannons Te Deum, HWV 281* // *Händel-Jahrbuch*. 61 (2015). P. 283-291; Bray A.E. *Handel: his life personal and professional, with thoughts on sacred music*. London: Waed and Co., 1857. 104 p.; Bukofzer M. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*; Burrows D. *Handel and the English Chapel Royal*; Cox H. *The text selection process in Handel's Chandos anthems* // *Bach*. Vol. 24 (1993). № 1 (spring-summer). P. 21-34; Demond Edward C. *Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytical Approach*; Edwards D.L. *Christian England*; Gant A. *O Sing unto the Lord: A History of English Church Music*; Hicks A. *Handel George Frideric*. // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Electronic edition; Mainwaring J. *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel*. London: R. and J. Dodsley, 1760. 208 p.; Mann A. *Messiah: The Verbal Text* // *Festschrift Jens Peter Larsen / ed. N. Schiørring, H. Glahn, and C. Hatting*. Kobenhavn: Wilhelm Hansen Musick-Forlag, 1972. P. 181-188; Parry W.H. *13 centuries of English church music*; Ramsay E.B. *Two lectures on the genius of Handel and the distinctive character of his sacred compositions*; Roberts J.H. *Steffani Duets as Handel Sources* // *Händel-Jahrbuch*. 61 (2015). P. 259-282; Whittingham A. *The Life and works of Handel*. London: William Reeves, 1882. 70 p.

1. В 1712(13)-1717 гг. появляются два антема для Королевской капеллы, впоследствии переработанные для герцога Чандоса.

2. На 1717-1718 гг. приходится самый интенсивный период работы в интересующем нас жанре. За это время, находясь на службе у герцога Чандоса, Гендель сочиняет девять новых и перерабатывает два ранее написанных антема.

3. На протяжении 1722-1749 гг. композитор вновь сочиняет антемы, преимущественно для Королевской капеллы, как правило, по случаю значительных событий государственного масштаба.

Созданные Генделем антемы делятся на две группы. Одна из них, связанная с королевской капеллой, является частью обширного и разнообразного пласта английской церковной музыки, создававшейся по случаю важных событий государственного значения и для богослужений с участием королевских особ. Сочинения этой группы создавались Генделем периодически на протяжении почти сорока лет. Другая группа — это более камерные сочинения, написанные для рядовых богослужений в королевской капелле или для придворных богослужений герцога Чандоса²²¹.

Если в более камерных сочинениях второй группы Гендель обращается к *стиховой* разновидности антема, то в монументальных сочинениях первой он чаще опирается на жанровую модель *полного* антема, что, по всей видимости, обусловлено традициями английской церковной музыки того времени.

По мнению Д. Барроуза, во время первого посещения Англии Гендель мог слышать антемы с оркестровым сопровождением во время богослужения в соборе св. Павла 5 декабря 1710 года. Исследователь предполагает, что первыми антемами, которые слышал Гендель, могли быть сочинения Крофта «Offer the sacrifice of righteousness» и «O praise the Lord, all ye that fear him», а также антемы Перселла. Кроме того, если даже Гендель и не слышал знаменитый «Te Deum and Jubilate» D-dur Перселла (написанный, как и другие подобные сочинения, на английские тексты), он вполне мог познакомиться с этим сочинением в издании

²²¹ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 9.

Джона Уолша, которое было весьма популярно на тот момент²²².

Барроуз отмечает, что хоровое письмо Генделя раннего периода испытало влияние Крофта, указывая в качестве примера антем Крофта

«Try me, O God»²²³. По мнению исследователя, в антемах Крофта, представлявших собой современный этап развития жанра и соответствовавших ожиданиям лондонских слушателей, Гендель нашел отправную точку — модель жанра, которую он усвоил и развил в собственном творчестве. К этому истоку антемого творчества композитора следует прибавить и прежний немецкий и итальянский опыт сочинения церковной музыки²²⁴.

Антем «As pants the hart» (1712) – первый и весьма удачный опыт работы Генделя в новом для него жанре. Он показывает, насколько быстро композитор освоил специфику английской церковной музыки. По всей видимости, летом 1712 года Гендель познакомился с книгой «Divine Harmony», которая представляла собой собрание текстов антемов, исполнявшихся в королевской капелле. Большинство текстов, представленных в этом издании, были взяты из Книги общественного богослужения или из Библии короля Якова. Однако из большого числа текстов композитора привлек текст, представлявший собой свободную компиляцию строк из псалма 42, взятых из разных источников. Автором этого текста был Джон Арбетнот, придворный врач Ее Величества, известный также как эссеист²²⁵. Как замечает исследователь, Арбетнот высоко оценил музыку Генделя. Есть свидетельства дружбы между ним и композитором в первые годы жизни Генделя в Англии²²⁶. Барроуз пишет, что летом 1712 года в журнале «Спектейтор» (Spectator) был опубликован ряд метризованных псалмов, вероятно, целью публикации было стимулирование появления новых музыкальных сочинений. Многие прочно вошедшие в практику англиканского богослужения антемы, такие как «The Lord my pasture shall prepare», «When all thy mercies, O my

²²² Ibid.

²²³ Ibid. P. 49.

²²⁴ Ibid. P. 55; об итальянских ораториях Генделя см.: Волов Д. Итальянская оратория Генделя «Воскресение»; Волов Д.И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции; об итальянском следе в творчестве Генделя см. также: Roberts J.H. Steffani Duets as Handel Sources.

²²⁵ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 58.

²²⁶ Ibid. P. 60-64, 93.

God» и «The spacious firmament on high», были впервые опубликованы в июле и августе 1712 года и остаются востребованными и сегодня²²⁷.

«As pants the hart» и последовавший за ним «O sing unto the Lord a new song»²²⁸ представляют стиховую разновидность жанра; в них сочетаются традиции английской церковной музыки с континентальными влияниями, прежде всего, немецкими и итальянскими²²⁹. Исследователь, в частности, усматривает связи между «As pants the hart» и латинскими псалмами, созданными Генделем в Италии²³⁰. Как указывает Барроуз, поскольку документальные свидетельства, относящиеся к первой редакции антема, не сохранились, мы не можем быть уверены в том, исполнялась ли эта музыка при жизни композитора²³¹. В то же время партитура антема содержит имена певцов-исполнителей сольных партий²³². Это означает, что исполнение антема при жизни Генделя было, по меньшей мере, вероятным. Приведем начало издания 1871 года²³³, в котором перечень партий включает фамилии ведущих солистов королевской капеллы (Hughes, Bell, Wheely, Gates):

Рисунок 5.1

The image shows a musical score for the piece "As pants the hart" by George Frideric Handel. The score is for a vocal ensemble and organ/piano. The tempo is marked "A tempo ordinario". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes parts for Mr. Hughes (Soprano), Mr. Bell (Soprano), Mr. Wheely (Tenor), Mr. Gates (Bass), Organ, and Piano. The lyrics are in Latin and German. The organ part has a solo section with a figured bass line: 6 7 # 7 6 6 2 6 7 6 6 #.

²²⁷ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 61.

²²⁸ Подробные сведения о первой редакции этого антема и его анализ см.: Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 132-137.

²²⁹ Ibid. P. 57.

²³⁰ Подробный анализ первой редакции сочинения см.: Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 63-73.

²³¹ Ibid. P. 73.

²³² Ibid. P. 104.

²³³ Приведено по изданию: Georg Friedrich Händels Werke. Band 34. Psalms I (pp. 207-38). Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1871. Plate H.W. 34.

К антему «As pants the hart» композитор неоднократно возвращался в разные годы, создав, в общей сложности, пять различных его редакций, что можно считать косвенным свидетельством любви слушателей и самого композитора к этому сочинению.

Различия редакций касаются, в основном, исполнительского состава и не затрагивают словесный текст. Так, в версии HWV 251a часть «Tears are my daily food» написана для альты соло, часть «Why so full of grief» представляет собой дуэт сопрано и альты, а аккомпанемент представлен партией органа. В версии HWV 251b «Tears are my daily food» исполняет сопрано соло, «Why so full of grief» превращается в дуэт сопрано и тенора, а аккомпанемент исполняется оркестром. Версии HWV 251c и HWV 251d появились практически одновременно, в 1722 г., ознаменовав возвращение Генделя к работе для королевской капеллы. Считается, что версия HWV 251d появилась чуть раньше: на фоне других антемов Генделя это сочинение выделяется очень скромным инструментальным сопровождением (только партия continuo). Версия HWV 251c является оркестрованным вариантом HWV 251d. Здесь часть «Tears are my daily food» превращена в квартет солистов (но наибольшей весомостью обладает партия альты), а «Why so full of grief» представляет собой дуэт двух альтов.

Последняя версия, HWV 251e, созданная в 1738 году для благотворительного вечера в театре Хэймаркет, представляет собой переработку HWV 251c, однако инструментальное вступление было расширено за счет нового раздела, была добавлена заключительная «Аллилуйя», сольная часть «Now, when I think» была перенесена из до мажора в ре минор, кроме того, этот номер перестал быть исключительно сольным – теперь вслед за речитативом баса следует построение «For I went with the multitude», исполняемое унисоном тенора и баса. Инструментальное сопровождение было также переработано с учетом особенностей оркестра театра и включало партии гобоев, фаготов, струнных и continuo²³⁴.

²³⁴ Более подробно о различиях версий антема см.: Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 187-216.

28 декабря 1713, то есть через год после создания первых антемов, королева Анна назначила Генделю пенсию в 200 фунтов в год, что равнялось жалованию королевского мастера музыки (Master of the Queen's Musick)²³⁵. Думается, что церковная музыка Генделя, в том числе и антемы, сыграла свою немаловажную роль в этом деле.

Чандос-антемы, представляющие второй период антемного творчества Генделя, отличаются от других церковных сочинений композитора как своим исполнительским составом — достаточно немногочисленным оркестром и трехголосным хором, в котором отсутствуют альты, — так и стилистическими чертами: значительной экспрессивностью, часто сочетающейся с интимным, субъективным, личностно ориентированным характером высказывания.

Эти особенности естественно связать с условиями сочинения и исполнения музыки, предназначенной для придворных богослужений герцога Чандоса. Относительно скромный исполнительский состав не помешал Генделю создать потрясающие по силе воздействия сочинения. Здесь и страницы, поражающие мощью звучания и эффектными находками в области оркестровки, хорового письма и композиции, такие как «Though an host of men» или «For who is God» из антема № 10 «The Lord is my light», и не менее значительные по силе воздействия камерные высказывания, трепетно, от сердца к сердцу говорящие о самом главном. Назовем в качестве примеров вторые части антемов «As pants the hart» или «In the Lord put I my trust».

Произведения, созданные для герцога Чандоса, занимают особое положение в антемном творчестве Генделя еще и потому, что их объединяют не только единый заказчик и единые условия исполнения и восприятия, на которые рассчитывал композитор, но и большая сконцентрированность Генделя на жанре антема в период их сочинения — 9 из 11 антемов цикла написаны в 1717-1718 гг. В связи с таким особенным положением Чандос-антемов в творческом наследии Генделя, мы считаем оправданным осветить эти сочинения наиболее подробно в последующем изложении.

²³⁵ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 113.

Третий период, связанный с деятельностью Генделя в качестве композитора королевской капеллы, включает в себя как новые антемы, так и переработанные версии двух Чандос-антемов — «I will magnify Thee» HWV 250b²³⁶ (1724)²³⁷ и «Let God arise» HWV 256b (1726)²³⁸. Кроме того, в этот же период для королевской капеллы создаются третья и четвертая редакции антема «As pants the hart» — HWV 251c и HWV 251d (1722). Барроуз отмечает интересный факт: каждый период своего антемного творчества Гендель открывает обращением к сочинению «As pants the hart»²³⁹.

Выдающимися церковными сочинениями Генделя 1720-х годов являются четыре коронационных антема (1727), первый из которых «Zadok the Priest», стал неременным атрибутом всех последующих коронационных церемоний в Англии. Предназначенность для исполнения в Вестминстерском аббатстве, значительность события коронации нового монарха и возможность задействовать колоссальные исполнительские ресурсы придали коронационным антемам облик весьма возвышенный и величественный.

Барроуз отмечает, что в этих антемах оркестровка Генделя носила новаторский характер, о чем говорит уже выбор инструментов — композитор включил в партитуру три трубы и литавры. Кроме того, в партитуре возросла роль гобоев и фаготов. Ближайшие предшественники Генделя ограничивались двумя трубами в исключительно торжественных случаях, а включение литавр в англиканскую церковную музыку было и вовсе беспрецедентным явлением для того времени. В некоторых своих последующих церковных сочинениях и ораториях Гендель продолжит применять трубы и литавры, хотя чаще будет ограничиваться двумя, а не тремя трубами. Применение столь ярких и мощных тембров позволило Генделю усилить впечатление величия и торжественности церемонии²⁴⁰.

²³⁶ Номера антемов Генделя по *Händel-Werke-Verzeichnis* (HWV) мы указываем только при наличии различных версий одного и того же сочинения.

²³⁷ Подробное сравнение двух версий см.: Burrows D. *Handel and the English Chapel Royal*. P. 219-233.

²³⁸ Сравнение двух версий см.: Burrows D. *Handel and the English Chapel Royal*. P. 243-250.

²³⁹ Burrows D. *Handel and the English Chapel Royal*. P. 186; подробное сравнение различных версий см.: *Ibid.* P. 187-216.

²⁴⁰ Burrows D. *Handel and the English Chapel Royal*. P. 266.

При этом цикл коронационных антемов не обходится без излюбленного Генделем приема контрастных сопоставлений: рядом с исполненным подлинно королевским величием и мощью, торжественным, праздничным ликованием, придворным блеском и пышностью антемом «Zadok the Priest» присутствует хрупкая нежность, изящество и грациозность, характеризующая королеву («Upon thy right hand did stand the queen» в антеме «My heart is Inditing»), а также смиренная мольба, сопровождающаяся ламентозными интонациями («Let justice and judgement» в антеме «Let thy Hand be Strengthened»). Можно отметить, что такое музыкальное воплощение образов справедливости и суда достаточно необычно для Генделя.

Коронационные антемы были встречены с восторгом, как указывает Барроуз, репетиции, предшествовавшие церемонии коронации, собирали большое количество слушателей и заслужили самые высокие похвалы в прессе²⁴¹. Коронационные антемы, к которым следует прибавить и погребальный антем «The ways of Zion do mourn» (1737), являются примерами немногочисленных full антемов в творчестве Генделя. Столь редкое обращение к полной разновидности жанра, на наш взгляд, обусловлено, с одной стороны, личными творческими предпочтениями композитора, с другой же тем фактом, что, по-видимому, стиховой антем ко времени Генделя, практически вытеснил полную разновидность жанра.

Однако, по-видимому, следуя устоявшейся традиции, Гендель все же обращается к полному антему, создавая поистине величественные и монументальные композиции по случаю коронации или погребения королевских особ, то есть по случаю событий крайней государственной важности.

С 1730-х гг. композитор реже обращается к церковной музыке, в основном, как и в предшествующее десятилетие, такие обращения связаны с церемониями с участием королевских особ, с событиями государственного масштаба. Примерами такого рода могут служить свадебные антемы (1734- 1736), траурный антем на смерть королевы Каролины (1737), а также Деттингенский антем (1743). В это же

²⁴¹ Ibid. P. 259-260.

десятилетие создается пятая редакция антема «As pants the hart» HWV 251e (1738).

В свадебном антеме «This is the day which the Lord has made» (HWV 262), по словам Барроуза, Гендель выходит на новый уровень работы с библейскими текстами, включая в антеме не только стихи из различных псалмов, но также и стихи из философских книг Екклесиаста и Притчей²⁴². Как отмечает исследователь, ни один из композиторов, работавших для королевской капеллы между 1660 и 1733 гг. не обращается к стихам из этих книг в своих антемах.

Барроуз указывает, что Гендель перенес в антеме «This is the day which the Lord has made» музыку из своей оратории «Аталия», незадолго перед свадебными торжествами исполненной в Оксфорде, но еще не исполнявшейся в Лондоне. Его театральная кантата «Parnasso in Festa», созданная вскоре после антема, содержит тот же музыкальный материал²⁴³. Причину столь значительных совпадений исследователь усматривает в том, что композитор, по-видимому, давал возможность своей ученице принцессе Анне услышать как можно больше из его новейшей и лучшей музыки, прежде, чем она переедет в Нидерланды²⁴⁴. С другой стороны, переработка ранее написанной музыки — как своей, так и чужой, — была обычной практикой для Генделя (как и для других композиторов, его современников).

Два последних антема Генделя — «How Beautiful are the Feet» (1747) и «Blessed are they that Considereth the Poor» (1749) в равной степени включают как новый, так и ранее сочиненный музыкальный материал (в обоих сочинениях используются хоры из оратории «Мессия» и фрагменты других сочинений)²⁴⁵. Впрочем, дополнение «Blessed are they that Considereth the Poor» сольными и ансамблевыми частями в 1751 г. делает это сочинение более самостоятельным²⁴⁶.

²⁴² Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 321.

²⁴³ Ibid. P. 322.

²⁴⁴ См.: Hurlay D.R. Handel's compositional process // The Cambridge Companion to Handel. P. 122-144. О заимствованиях Генделя см., в частности: Wendy W.L. Handel's Borrowing Practice in His Biblical Oratorios / Faculty of Music, McGill University. Montreal Submitted: July, 2000. 91 p.

²⁴⁵ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 322]; более подробно о музыкальных совпадениях между антемом и ораторией см.: Ibid. P. 323-339; об автоцитатах в последних антемах Генделя см.: Ibid. P. 431-432.

²⁴⁶ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 430-431.

По заключению Барроуза, церковная музыка Генделя, явившаяся блистательной кульминацией английского псалмопения, находила столь же блистательных исполнителей в лице певцов королевской капеллы, к которым по особенно торжественным случаям присоединялись музыканты из оперного театра. Наступившая после смерти Генделя полоса спада в истории английского псалмопения отразилась и на исполнительском уровне королевской капеллы²⁴⁷.

§2. Антемы для герцога Чандоса

Общая характеристика

Чандос-антемы составляют «сердцевину» антемного творчества Генделя. Это группа сочинений, стоящая, в известной мере, особняком в силу ряда обстоятельств. Первое из них связано с условиями создания. Нам представляется очень важным, что заказчик, как это следует из биографических материалов, не предъявлял конкретных требований к содержанию этих произведений. Следовательно, работая над антемами 1717-1718 годов, Гендель был максимально свободен от каких-либо внешних ограничений. Чандос-антемы можно считать своеобразной «Избранной Псалтирью» композитора, где представлены наиболее близкие Генделю образы Священного Писания, равно как и разнообразные приемы их музыкального воплощения. Конечно же, композитор остается собой и в других своих антемах, однако при наличии требований, предъявляемых заказчиком и/или другими внешними обстоятельствами, необходимо было бы учитывать и их влияние на то или иное сочинение, чтобы отделить присущее и близкое автору от того, что вызвано какими-либо внешними причинами.

По замечанию Барна, «находясь на службе у лорда Бриджиса, Гендель получил в свое распоряжение первоклассный оркестр и великолепных певцов, а также, что немаловажно, благосклонную публику, хорошо разбирающуюся в музыке... в гостях у графа постоянно пребывало огромное количество

Ibid. P. 434-436.

увлекающихся музыкой аристократов и мелкопоместных дворян, особенно тогда, когда граф приглашал их на какое-либо выдающееся музыкальное событие»²⁴⁸. К сочиняемой для него музыке лорд Бриджис, по всей видимости, не предъявлял никаких конкретных требований²⁴⁹. Отсутствуют, насколько мы можем судить, и свидетельства о приуроченности Чандос-антемов к какому-либо определенному празднику или дню церковного календаря. Иными словами, сочинение Чандос-антемов проходило в условиях ничем не стесняемой творческой свободы. Об этом свидетельствует и следующий фрагмент из письма герцога Чандоса к Джону Арбетноту от 25 сентября 1717 г.: «Мистер Гендель написал для меня два новых антема, очень благородных, и большинство полагает, что они далеко превосходят два предыдущих. Сейчас он работает над еще двумя, а также несколькими увертюрами, предназначенными для исполнения перед чтением Ветхого Завета»²⁵⁰.

Чандос-антемы писались в пору расцвета музыкальной жизни при дворе лорда Бриджиса: вероятно, именно в течение 1717-1718 гг., когда они создавались, происходило расширение исполнительского состава герцогской капеллы²⁵¹. Сегодня не представляется возможным установить, на какое именно количество певцов рассчитаны эти антемы. Даниэль Дефо, с восхищением отзываясь о музыкальных богослужениях у герцога Чандоса, упоминает, что герцог обладал полносоставным хором²⁵², однако в начале деятельности Генделя в качестве придворного композитора, по-видимому, в хоре отсутствовали альты²⁵³.

В связи с Чандос-антемами обсуждается вопрос о том, где именно они исполнялись. Согласно данным, приводимым исследователями²⁵⁴, Чандос-антемы еще не могли быть исполнены в капелле герцогского дворца, так как постройка

²⁴⁸ Барна И. Если бы Гендель вел дневник...

²⁴⁹ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 146-147.

²⁵⁰ Оригинальный текст: "Mr. Handle has made me two new anthems very noble ones & most think they far exceed the two first. He is at work for 2 more and some Overtures to be plaid before the lesson» (цит. по The rise and fall of Henry James Brydges first duke of Chandos for whom Handel composed the Chandos anthems / baroquemusic.org. Electronic resource. Режим доступа: <http://www.baroquemusic.org/chandos.html>).

²⁵¹ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 147-148.

²⁵² Defoe D. A tour thro' the whole island of Great Britain, divided into circuits or journies. London: JM Dent and Co, 1927. 424 p. Режим доступа: http://www.visionofbritain.org.uk/text/chap_page.jsp?t_id=Defoe&c_id=21.

²⁵³ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 147.

²⁵⁴ Ibid; Барна И. Если бы Гендель вел дневник...

капеллы закончилась лишь в 1720 году. В первый раз произведения прозвучали в вайтчерчском соборе св. Лоренца в Лондоне, соборе, который лорд Бриджис — построил в 1714 году²⁵⁵.

Еще один вопрос связан с хронологическим порядком сочинения Чандос-антемов. Из цитированного выше фрагмента письма лорда Бриджиса становится ясно лишь то, что к моменту его написания Генделем было сочинено 4 антема и начата работа еще над двумя. Считается²⁵⁶, что первой парой антемов, представленных герцогу Чандосу, были сочиненные ранее «As Pants the Hart» (HWV 251b) и «O Sing unto the Lord a New Song» (HWV 249b). Это не так удивительно, если принять во внимание практичность Генделя, который не давал пропадать хорошей музыке (далеко не единственный пример этого — опера «Ринальдо»). «...Гендель без ложной скромности использовал в своей первой лондонской опере фрагменты из написанных им ранее произведений»²⁵⁷. Вторая пара, сочтенная большинством более совершенной, вероятно, включала «Let God arise» (HWV 256a) и «My Song shall be alway» (HWV 252). Третья пара — «Have mercy upon me» (HWV 248) и «O be joyful in the Lord» (HWV 246). По-видимому, «In the Lord put I my trust» (HWV 247) и «I will magnify Thee» (HWV 250a) были сочинены к началу зимы 1717, оставшиеся же три — в 1718 году²⁵⁸.

Поскольку одна из характерных особенностей антема как жанра состоит в том, что перед композитором стоит выбор из весьма широкого диапазона библейских текстов, сам процесс выбора текста и создания либретто²⁵⁹, наряду с сочинением музыки, является здесь творческим актом. Гендель был известен хорошим знанием Библии. Более того, он был глубоко и искренне верующим человеком, регулярно посещал богослужения²⁶⁰. По-видимому, тексты для своих антемов он отбирал и составлял сам, за исключением, разве что, первого, «As

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 150.

²⁵⁷ Барна И. Если бы Гендель вел дневник...

²⁵⁸ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 150.

²⁵⁹ Обозначение словесного текста кантаты и оратории. См.: Большая советская энциклопедия: В 30 т. М.: "Советская энциклопедия", 1969-1978. <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/>

²⁶⁰ Ramsay, E.V. Two lectures on the genius of Handel and the distinctive character of his sacred compositions. P. 47.

Pants the Hart»²⁶¹. Либретто этого антема представляет собой комбинированный текст, в основе которого лежит три различных версии псалма 42 — стихи Дж. Арбетнота, фрагменты стихотворного переложения Тэйта и Брэйди²⁶² и строки из Книги общественного богослужения. В дальнейшем такие либретто антемов, опирающиеся на разные варианты одного и того же псалма, встречаются нечасто. Как правило, избрав один из возможных источников текста псалмов — а это либо «Книга общественного богослужения», либо стихотворные переводы псалмов — Гендель остается верен ему. Среди немногих исключений — антем «In the Lord put I my trust», где текст для первой части взят из «Книги общественного богослужения», а весь дальнейший текст — из стихотворной версии Тэйта и Брэйди.

Важным оказывается вопрос о принципах отбора текстов для антемов, в особенности, когда речь идет о сочинениях, в которых композитор был свободен от внешних условий. В своей статье «Процесс выбора текста в Чандос-антемах Генделя»²⁶³ Ховард Кокс, ссылаясь на статью Альфреда Манна²⁶⁴, говорит о трех вариантах работы Генделя с библейскими текстами. «Первый — это сокращение псалма, иллюстрируемый генделевскими сочинениями на тексты псалмов 42, 51 и 145; второй метод включает и сокращение псалма, и включение стиха из другого псалма, в то время как третий метод [предполагает] отбор частей псалма для каркаса, внутри которого Гендель вкрапляет стихи из нескольких других псалмов»²⁶⁵. Далее исследователь отмечает, что это наблюдение справедливо и для тех случаев, когда либретто антема включает в себя тексты не только Псалтири, но и других библейских книг, как, к примеру, в случае коронационных или погребального антемов²⁶⁶.

Анализируя работу Генделя со священными текстами, исследователь

²⁶¹ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 57-59.

²⁶² Tate N., Brady N. A New Version Of The Psalms Of David: Fitted To The Tunes Used In Churches.

²⁶³ Cox H. The text selection process in Handel's Chandos anthems // Bach. Vol. 24 (1993). № 1 (spring-summer). P. 21-34.

²⁶⁴ Mann A. Messiah: The Verbal Text // Festschrift Jens Peter Larsen / ed. N. Schiorring, H. Glahn, and C. Hatting. Kobenhavn: Wilhelm Hansen Musick-Forlag, 1972. P. 181-188.

²⁶⁵ Cox H. The text selection process in Handel's Chandos anthems. P. 21.

²⁶⁶ Ibid.

приходит к выводу, что композитор, в тех случаях, когда пользуется стихами из нескольких псалмов, избирает некоторую стержневую идею, как правило, изложенную в стихах одного псалма, а затем по необходимости дополняет или более широко раскрывает ее, привлекая стихи из других псалмов. При этом общая схема может выглядеть или как призыв к благодарению Создателя с перечислением Его благодеяний и последующим воспеванием благодарной хвалы, или же как описание бедственного положения человека, божественной помощи в трудностях с последующей благодарной хвалой облагодетельствованного человека. По мысли Кокса, Гендель нередко создает миниатюрный псалом в псалме, отбирая стихи для славословия Всевышнего. По справедливому замечанию исследователя, в работе Генделя с текстами псалмов проявляется истовая религиозность композитора и глубокое знание Священного Писания.

Исследователь предполагает, что работа Генделя с текстами псалмов носила эволюционный характер, последовательно изменяясь от антема на полный текст псалма 100 до сочинений со сложными многосоставными либретто, такими как «The Lord is my light»²⁶⁷, однако сегодня с этим предположением вряд ли можно согласиться в свете исследований Д. Барроуза²⁶⁸. Приводимая исследователем хронологическая таблица показывает, что в период 1717-1718 годов не представляется возможным говорить о постепенном эволюционном усложнении либретто генделевских антем. Тем не менее, составление либретто антема было важным и, по всей видимости, первым шагом Генделя в процессе написания каждого сочинения. На этом же этапе, видимо, композитор продумывал исполнительский состав той или иной части. После этого Гендель приступал к сочинению музыки.

Сегодня установлено, что число Чандос-антем, сочиненных Генделем, равно одиннадцати. Антем «O praise the Lord, ye angels of his» (HWV 257), ранее считавшийся двенадцатым Чандос-антемом Генделя²⁶⁹, сегодня атрибутируется

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 150.

²⁶⁹ Ball T.H. Sketch of Handel and Beethoven; Барна И. Если бы Гендель вел дневник...

как сочинение Мориса Грина, созданное, предположительно, до 1728 года²⁷⁰.

Исполнительский состав, трактовка оркестровых, хоровых и сольных номеров. Чандос-антемы — сочинения, достаточно камерные по сравнению с коронационными или свадебными антемами Генделя. Так, композитор использует трехголосный хор вместо традиционного четырехголосия, однако неизвестно, на скольких исполнителей рассчитана каждая партия²⁷¹. «Стандартный» для Чандос-антемов состав оркестра включает гобой, фагот, скрипки и партию *basso continuo*; в редких случаях оркестр дополняется двумя флейтами.

Чандос-антемы — многочастные композиции, как правило, они состоят из 8, в двух случаях из 7 (№ № 4 и 6), в двух случаях из 9 (№ № 8 и 10) и в одном случае из 6 (№ 11) частей.

Трактовка оркестра. Вступительные оркестровые номера Чандос-антемов, как и множества других сочинений Генделя, в том числе опер и ораторий, чаще всего написаны в форме французской увертюры и обозначены как *Sonata*. Одно из самых постоянных композиционных правил генделевского стиля совпадает с традицией жанра — к моменту обращения композитора к нему, вступление типа французской увертюры стало одной из неизменных характеристик антема. Такую закономерность объясняет характер французской увертюры. М. Лобанова пишет в этой связи: «Говоря о воздействии ритма на слушателя, И. И. Кванц указывает, “что пунктированные и выдержанные ноты должны выразить серьезное и патетическое в музыке — и действительно, множество французских увертюр, основанных на этой типизированной ритмике, сопровождается словом ‘Grave’. Чередование долгих и быстрых нот (т.е. длинных и коротких длительностей) служит возвышенному и величественному”»²⁷².

Гендель всякий раз по-особому трактует форму французской увертюры, повторяя ее вновь и вновь в цикле Чандос-антемов (из одиннадцати произведений цикла вступительные части семи из них пишутся в форме французской

²⁷⁰ Hicks A. Handel George Frideric // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Electronic edition.

²⁷¹ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 147; Hicks A. Handel George Frideric.

²⁷² Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С.159.

увертюры). Первый медленный раздел части (Grave, Largo или Lento) обычно представляет собой диалог между инструментами: соло какого-либо оркестрового голоса в сопровождении других инструментов или равноправное соотношение партий. Для вступительного раздела используется старинная двухчастная, а иногда и старосонатная форма, способная вместить в себя контрастные сопоставления. К примеру, в антеме «As pants the hart» тяжелый ритм сарабанды трижды уступает место переключкам быстрых и легких мотивов (четвертные и половинные длительности сменяются восьмыми и шестнадцатыми; в антеме «O come let us sing» характерные пунктирные ритмы (формулы начала французской увертюры) сменяются равномерными фигурациями шестнадцатых, в антеме «In the Lord put I my trust» сопоставляются драматичные звучания аккордов и подвижные пассажи скрипок и т.д.

Allegro пишется в традиционной для французской увертюры форме фуги (или фугато), как в антемах «O be joyful in the Lord», «Have mercy upon me o God» и др. В этих разделах проявляется такое свойство генделевского стиля, как полифоническая многотемность. Так, небольшое allegro из увертюры в антеме «My song shall be alway» построено на трех темах, которые соединяются друг с другом и контрапунктически, по вертикали, и мелодически, по горизонтали.

Помимо вступлений, оркестр ярко проявляет себя и в других частях, в особенности ариях и ансамблях. Арии генделевских антемов (как и все арии, созданные в первой половине XVIII века) в той или иной степени связаны с ригурнельной (концертной) формой: как правило, оркестровое вступление не только повторяется в конце, но и — в виде отдельных реплик, а иногда и более крупными построениями — оттеняет пение. Эти инструментальные интермедии могут быть связаны не только между собой, но и с партией солиста: то предвосхищают вокальные фразы, то вторят им. Концертная форма органично сочетается здесь и с концертным стилем арий. Музыка Генделя присуща концертность в самом широком смысле слова: склонность к сопоставлениям (динамическим, фактурным, регистровым...), к соревновательной игре голосов. Это последнее обстоятельство нередко превращает арию в ансамбль — к примеру, последняя ария из антема «In the

Lord put I my trust» (№ 7) — не что иное, как диалог тенора с гобоем и скрипками. А в бурной арии тенора из антема «O sing unto the Lord a new song» голос певца становится партией «квартета» (сопровождение, исполняемое органом и струнными с поддержкой фагота — V-no I, V-no II, Basson e Contrabasso, V-c e Organo — образует три самостоятельные линии в составе полифонической фактуры). Резкие скачки и противостоящие им пассажи шестнадцатых вполне соответствуют здесь словам псалма о страшно неистовствующих волнах моря («The waves of sea rage horribly» — см. далее Рисунок 5.17).

Роль различных оркестровых инструментов в Чандос-антемах неодинакова. Первое место в качестве солирующего инструмента принадлежит гобою, без выразительного тембра которого обходятся редкие номера. На втором месте по частоте использования стоят скрипки, их богатыми выразительными возможностями Гендель пользуется весьма часто и искусно. Нередко и гобой, и скрипки звучат совместно, то в потрясающих по красоте и силе ансамблевых построениях, то, объединившись в унисон, образуют тембр, напоминающий звучание трубы. Эти инструменты заняты в полифонических разделах вступлений: в антеме «I will magnify thee» (HWV 250a) ответом на проведение темы у гобоя в сопровождении континуо служит ее секстовое удвоение у скрипок, а в антеме «Have mercy upon me, o God» снова первое проведение темы поручено гобою, а ответ 1-ой и 2-ой скрипок дан двухголосно:

Рисунок 5.1

The image shows a musical score for Figure 5.1, featuring five staves. The top staff is for Oboe, the second and third for Violino I and Violino II, the fourth for Tutti Bassi, and the bottom for Pianoforte. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of two systems of music. The first system shows the Oboe playing a melodic line, while the Violino I and II and Tutti Bassi provide accompaniment. The second system shows the Pianoforte playing a complex, rhythmic accompaniment, with the Oboe and Violino I/II continuing their parts. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Не менее полифоничны и инструментальные ансамбли для тех же инструментов и во вступительных разделах к вокальным номерам — ариям и дуэтам. Это длительные имитации, трехголосные или же двухголосные с контрапунктическим сопровождением: с пространственным одноголосием в начале и постоянным «оспариванием» роли начинающего голоса. С новыми пропостами вступают то скрипки, то гобой. Примеры многочисленны: назовем первую арию и дуэт из антема «My song shall be alway», дуэт из антема «As pants the hart», первую арию из антема «In the Lord put I my trust» и др.

Что же касается остальных инструментов, их роль значительно скромнее, а случаи их солирования сравнительно редки.

По частоте использования гобой и скрипки можно уподобить тенору и сопрано соответственно, однако такое подобие вовсе не означает, к примеру, непрямого присутствия гобоя в арии тенора или соло тенора там, где важная мелодическая роль отводится гобою.

Трактовка хоровых частей. Хоровые части Гендель в большинстве случаев обозначает словом «Chorus», но иногда, при наличии солирующих партий тенора или сопрано, — «Solo and Chorus» (в антемах «I will magnify thee», «O sing unto the Lord», «My song shall be alway»).

Начальный хор следует непосредственно за оркестровой Sonata или Symphony. Среди Чандос-антемов лишь в одном отсутствует отдельная вступительная часть, однако и здесь вступление певцов подготавливается достаточно продолжительным звучанием оркестра. Нередко первый хор «наследует» от вступления идею контрастных сопоставлений. Так, в первом хоре антема «I will magnify thee» (HWV 250a) чередуются виртуозное пение теноров в сопровождении кратких реплик сопрано, басов и оркестра. В антеме «O be joyful in the Lord» раздел Solo and Chorus (№ 2) служит, фактически, вступлением к собственно хоровой части (Chorus), при этом и в его рамках сопоставляется изысканное, богато украшенное пение солиста и более строгое звучание хора.

Заключительные же хоры в антемах Генделя тяготеют к большей монументальности. Во многих случаях это «серьезные» фуги с обильной контрапунктической техникой. Нередко они содержат вторую часть на самостоятельном материале: многократные распевы на словах Amen или Hallelujah. В целом хоровая полифония антемов та же, что и в ораториях, созданных Генделем в Англии: работа с несколькими темами, возникающими по ходу развития; сочетание разных по ритмике голосов (к примеру, шестнадцатые, четверти, половинные длительности в трех темах); тяготение к простейшим формам мелодического движения, в том числе — к медленному повторению тона, на котором построены многие темы торжественно-провозглашающего характера, например, тема из первого хора (№ 2) в антеме «O come let us sing».

Выделение хоровых партий в качестве солирующих, нередкое у Генделя, создает свои особенности. В первом хоре антема (№ 2) «I will magnify thee» (HWV 250a) границы старинной сонатной формы подчеркнуты возгласами тенора, который трактуется в данном случае не только как солирующий голос, но и как своеобразный «инструмент» расчленения формы. А в двухчастном заключительном хоре (№ 8) того же антема солирующий тенор провозглашает: «Мои уста будут говорить хвалу Господа, и да воздаст благодарения всякая плоть святому имени Его во веки и веки» (My mouth shall speak the praise of the Lord: and let all flesh give thanks unto his holy name for ever and ever), в то время как остальные голоса хора, при поддержке оркестра, восклицают «Amen». Завершается хор, а вместе с ним и антем, торжественным аккордовым построением, что типично для генделевских заключений.

Трактовка солирующих голосов. В вопросе использования в качестве солирующего того или иного голоса наблюдается интересная закономерность. Как видно из следующей таблицы, в сольных частях Чандос-антемов Гендель отдает предпочтение тенору, на втором месте по частоте использования находится сопрано, тогда как у альты два, а у баса всего один сольный номер.

Таблица 5.1

Певческие голоса, используемые в сольных частях Чандос-антемов.

Антем	тенор	сопрано	бас	Альт
1	-	-	-	-
2	3, 5, 7	-	-	-
3	4, 5	7	-	-
4	4	-	-	-
5	3, 5, 7	6	-	-
6	4	3	-	-
7	3, 4	7	-	-
8	3, 8	6	-	7
9	3	6	4	2
10	2, 4, 7	8	-	-
11	3	4	-	-

Та же закономерность прослеживается и в частях с солистом и хором:

Таблица 5.2.

Антем	тенор	сопрано	бас	альт
1	2	-	-	-
2	-	-	-	-
3	-	-	-	-
4	-	2	-	-
5	2, 8	-	2	-
6	7	-	-	-
7	-	2	-	-
8	5	-	-	-
9	8	-	-	-
10	5	-	-	-
11	-	-	-	-

Ансамблевые части Чандос-антемов — это почти исключительно дуэты, кроме единственного трио из антема «O be joyful in the Lord» (№ 6). Почти всегда дуэты поручены тенору и сопрано, за единственным исключением — № 5 антема «My song shall be alway», где тенор поет вместе с басом. Излюбленное место дуэта в антеме — перед хором или между двумя хорами, а иногда — между соло и хором. В музыкальном плане дуэт трактуется как диалог сольных голосов. В одних случаях возможны равноправные сочетания — повторения каждым из голосов того, что прозвучало у другого. В других — один голос является ведущим, а второй лишь допевает начатую им фразу до конца. Иногда подобную функцию

«допевания» берет на себя оркестр, однако инструментам, сопровождающим вокальный дуэт, может быть предназначена и совсем другая роль. Инструментальные партии таковы, что дуэт может, по сути, превратиться в квартет или даже квинтет. В дуэте сопрано и тенора (№ 4) из антема «O be joyful in the Lord» первоначальное трио инструментов повторяется затем дуэтом вокальных голосов, заменившем гобой и скрипки, и оставшейся на своем месте группой басовых инструментов. А в антеме «As pants the hart» дуэту сопрано и тенора (№ 6) поначалу вторит дуэт скрипок и гобоя, а затем вокальные голоса противопоставляются инструментальным.

В целом, дуэты — вовсе не обязательный компонент Чандос-антемов. Так, например, исключительно на чередовании хора и соло построены антемы «In the Lord put I my trust», «I will magnify thee», «O praise the Lord with one consent», «The Lord is my light» и «O come let us sing».

Тексты псалмов в Чандос-антемах

В Чандос-антемах и их версиях для Королевской капеллы используется текст исключительно Псалтири. Это примечательная закономерность данных произведений, поскольку в других антемах Гендель использует, наряду со стихами псалмов, тексты из других книг Священного Писания, как Ветхого, так и Нового Завета. Из всех возможных вариантов — «Книга общественного богослужения», Библия короля Якова (King James version), стихотворные переложения псалмов — композитор обращается, в основном, к текстам из «Книги общественного богослужения». Лишь в трех случаях он использует стихотворный перевод Тэйта и Брэйди: в антемах «In the Lord put I my trust» (при том, что вторая часть написана на текст из «Книги общественного богослужения»), «As pants the hart» (во второй и третьей частях) и «O praise the Lord with one consent». В Таблице 5.3 показаны Чандос-антемы и их версии для Королевской капеллы в предполагаемом хронологическом порядке с указанием источников текста.

Таблица 5.3. Чандос-антемы и их версии для королевской капеллы

Название	год	текст	Версия
<u>As pants the hart</u>	Декабрь 1712 – май 1713	Псалом 42	Дж. Арбутнот
O sing unto the Lord a new song	1714	Псалом 96	ВСП
As pants the hart	Август-сентябрь 1717	Псалом 42	Дж. Арбутнот
O sing unto the Lord a new song	Август-сентябрь 1717	Псалмы 93, 96	ВСП
Let God arise	Сентябрь 1717	Псалмы 68, 76	ВСП
My song shall be always	Сентябрь 1717	Псалом 89	ВСП
Have mercy upon me	1717	Псалом 51	ВСП
O be joyful in the Lord	1717	Псалом 100	ВСП
In the Lord put I my trust	1717	Псалмы 9, 11, 12,13	ВСП, Tate and Brady
I will magnify thee	1717	Псалмы 144, 145	ВСП
O come, let us sing unto the Lord	1718	Псалмы 95, 96, 97, 99, 103	ВСП
O praise the Lord with one consent	1718	псалмы 117, 135, 148	Tate and Brady
The Lord is my light	1718	Псалмы 18, 20, 27, 28, 29, 30, 34, 45	ВСП
As pants the hart	1722	Псалом 42	Дж. Арбутнот
As pants the hart	1722	Псалом 42	Дж. Арбутнот
I will magnify thee	1724	Псалмы 89, 96,145	ВСП
Let God arise	1726	Псалом 58	ВСП
As pants the hart	1738	Псалом 42	Дж. Арбутнот

Среди Чандос-антемов преобладают произведения с комбинированным текстом. В этом случае композитор свободно компонует стихи псалмов, избирая какой-либо один стих, группу стихов или мысль, выраженную посредством стихотворного переложения, в качестве смыслового стержня и прибавляя к нему стихи из других псалмов. В случае работы с текстом одного псалма, если текст достаточно развернутый, композитор избирает несколько стихов, соответствующих идее задуманного им сочинения. Таким образом, формируется композиторская версия, подчеркивающая ту или иную сторону библейского

текста, привносящая в него тот или иной смысловой оттенок²⁷³. Интересно, что в работе с поэтическими переложениями псалмов для Генделя, по-видимому, не имело первостепенного значения то, насколько совпадают строфы из разных стихотворений по размерам. Так, в антеме «In the Lord put I my trust» все строфы идентичны по структуре, хотя заимствуются из четырех различных стихотворений (находящихся, впрочем, в рамках сборника по соседству)²⁷⁴. При этом в антеме «O praise the Lord with one consent» наблюдается немного другая картина: строфы из стихотворных переложений псалмов 135 и 117 структурно идентичны, тогда как следующая далее строфа переложения 148-го псалма имеет совершенно иное строение и структуру, при общем для всех строф ямбе.

Вначале строфа строится как чередование 4- и 3-стопных стихов:

(пс.135)

O praise the Lord with one consent
And magnify his Name;
Let all the servants of the Lord
His worthy praise proclaim.

(пс.117)

With cheerful notes let all the earth
To heav'n their voices raise:
Let all, inspir'd with godly mirth,
Sing solemn hymns of praise.

(пс.135)

О, Хвалите Господа единомушно,
И превозносите имя Его,
Да провозглашают все слуги Господа
Да провозглашают все слуги Господа

(пс.117)

Радостными звуками вся земля
Да вознесет к небесам свои голоса,

²⁷³ О подобных явлениях в русской музыке XVIII в. см.: Гервер Л.Л. Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: материалы междунар. науч. конф.: науч. труды МГК: сб. 43. М.: МГК, 2003. С.77-96.

²⁷⁴ Tate N., Brady N. A New Version Of The Psalms Of David: Fitted To The Tunes Used In Churches.

Пусть все, исполнившись благочестивого веселья,
Поют торжественные хвалебные гимны.

Далее чередование уступает место последовательному сокращению: за четырьмя 3-сложными следует столько же двусложных стихов:

(пс. 148) Ye boundless realms of joy,
Exalt your Maker's fame,
His praise your song employ
Above the starry frame;
Your voices raise,
Ye cherubim And seraphim,
To sing his praise.

Вы, безграничные царства радости,
Возвеличте славу вашего Создателя,
Его хвала вашу песнь призывает на службу
Выше звездных границ.
Ваши голоса возвысьте,
Вы, Херувимы И Серафимы,
Чтобы воспеть Его хвалу.

Отметим особое положение строфы из 148 псалма, столь сильно отличающейся от соседних: ее текст используется в двух заключительных частях, подводящих итог всего сочинения.

Гендель весьма бережно относится к библейскому тексту, лишь в редких случаях позволяя себе сократить его, заменить слово для того, чтобы объединить часть с предыдущей или добавить к исходному тексту синонимичное словосочетание. Примером такого незначительного редактирования может служить текст 5-ой части антема «In the Lord put I my trust»:

For God, who hears the suff'ring poor, Ибо Бог, который слышит страдающих бедняков, And their oppression knows, И их угнетение знает,

Will soon arise and give them rest, Восстанет скоро и даст им покой In spite of all their foes
Назло всем их врагам.

Гендель заменяет исходное «For» (Ибо) на «but»(но), тем самым связывая данную часть с предыдущей, где говорилось о гонителях, которые и угнетают праведника. Примером сокращения может служить текст 8-ой части антема «The Lord is my light» (в фигурные скобки взят сокращенный текст 4-го и 9-го стихов 29-го Псалма в варианте «Книги общественного богослужения»):

4. It is the Lord that ruleth the sea; {the voice of the Lord is mighty in operation : the voice of the Lord is a glorious voice}.

9. The Lord sitteth above the water -flood : and {the Lord} remaineth a King for ever.

4. Это Господь, который управляет морем; голос Господа могущественен в действии : голос Господа - это достославный голос.

9. Господь восседает выше потоков вод, и Господь остается царем вечно.

Как правило, Гендель использует по одному стиху на часть антема, однако в «O be joyful in the Lord» (единственный антем, где используется текст псалма целиком) первый стих распределен между второй и третьей частями произведения. С другой стороны, в только что упоминавшейся 8-ой части антема «The Lord is my light» используются, хотя и фрагментарно, два стиха псалма, в 7-ой части антема «Have mercu upon me» — три, а в 6-ой части антема «The Lord is my light» свободно сочетаются пять стихов из разных псалмов.

У Генделя, как и у любого другого композитора, обращающегося к текстам Священного Писания, имеется свой излюбленный круг библейских образов и, весьма часто, схожие образы находят сходное музыкальное воплощение. Несомненно, первое место принадлежит хвалебным и благодарственным стихам псалмов, призывам славословить Бога и поклоняться Ему. Среди многочисленных примеров назовем части № № 2, 3, 4 и 8 антема «I will magnify thee» (HWV 250a), включающие стихи 1, 2, 4 и 21 псалма 145, части № № 2, 4-8 антема «My song shall be alway», написанные на стихи 1, 12, 15, 16, 18 псалма 89 и пр.

Многие части антемов Генделя воспринимаются как наставление или проповедь. Имеются и такие стихи, в которых слушатели призываются

проповедовать о Боге язычникам: отметим в этой связи части № № 4 и 6 антема «O be joyful in the Lord» (стихи 2 и 4 псалма 100), части № № 2-4, 6-8 антема «O come, let us sing unto the Lord» (стихи 1, 3, 4, 9, 11 псалма 96) и др.

Образ Бога для Генделя, прежде всего, это воплощение справедливости, могущества и милосердия — 5-я часть антема «O sing unto the Lord a new song» (псалом 93: стих 5), части № № 3-6 и 8 антема «My song shall be alway» (псалом 89: стихи 6-9, 12, 15, 18) и др.

Праведник, от лица которого, чаще всего, подается текст антема, обладает непоколебимой верой в Бога и Его милосердие. Гендель избегает таких стихов псалмов, в которых человек по тем или иным причинам оставлен Богом. Кроме того, практически никогда в Чандос-антемах не появляется просьба, обращенная к Богу: почти исключительно присутствуют благодарения или хвалы. Лишь в антеме «Have mercу upon me», написанном на слова покаянного псалма, наблюдается отступление от этой закономерности. Так воплощается идея о том, что Бог постоянно присутствует рядом с праведником и, прежде чем тот успеет о чем-либо попросить, помогает ему.

Тексты, избранные Генделем для антемов, отличает отсутствие каких-либо исторических имен и топонимов, хотя в самих псалмах их немало (Авраам, Иаков, Исаак, Давид, Саул... Иерусалим, Сион, Иордан, Израиль...). Кроме того, можно сказать, что праведник и грешник Чандос-антемов — это праведник и грешник вообще, «чистая идея», без каких-либо персонифицированных черт (как древних, библейских, так и новых, современных Генделю). Это делает антемы Генделя произведениями «для всех» и «на все времена».

Вносимые музыкой смысловые акценты, ключевые слова и образы

Как уже говорилось ранее, Чандос-антемы являются своего рода «избранной псалтирю» Генделя, а, следовательно, можно выделить и проанализировать круг наиболее близких композитору библейских образов. Поводом к такому анализу может послужить появление в различных антемах

одних и тех же ключевых слов, а также сопутствующих им музыкальных решений.

Начнем наш обзор с тех образов и ключевых слов, которые находят сходное воплощение во всех рассматриваемых антемах и которые Гендель никогда не оставляет своим вниманием. Прежде всего, это образы *восхваления*, которым часто соответствует изысканное, богато украшенное радостное пение:

Рисунок 5.2

0 be joy - - - - ful in the Lord, be joy - - - ful
o froh lo - - - - cke in dem Herrn, froh lo - - - cke

Solo,

Чаще всего такой вид хвалы поручается солисту или звучит в имитационных построениях. Ключевым словом здесь является «joy» (радость, наслаждение) и «gladness» (радость, веселье) со всеми их производными. Наличие такого слова в тексте непременно привлекает внимание композитора и часто оно снабжается соответствующей, весьма характерной и легко узнаваемой фигурой в ритме

Рисунок 5.3

be joy - - - - ful,

Serve the Lord with glad - - -

bro-ken may re-joice, _____

re-joice in the Lord ye righteous,

Приведем еще одну формулу хвалы — аккордовые восклицания в ритме амфибрахия:

Рисунок 5.4

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system has the lyrics: "gladness, and gladness, and gladness, Won-ne, und Won-ne, und Won-ne,". The second system has the lyrics: "be joyful, be joyful, be joyful all ye frohlocke, frohlocke, frohlocke al-le". The piano accompaniment consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Эти и другие разновидности хвалы часто следуют одна за другой, порой и в пределах одного построения, соотносясь как индивидуальные хвалы каждого среди многих и единодушное воспевание всех. В качестве дополнительных примеров можно привести № № 2, 3, 4, 8 антема «I will magnify thee», № № 5 и 7 антема «As pants the hart», № № 6 и 8 антема «My song shall be alway», № № 4 и 9 антема «O come, let us sing unto the Lord», № № 1, 3, 5, 7 и 8 антема «O praise the Lord with one consent», № № 5 и 7, а также второй раздел № 9 антема «The Lord is my light», № 4 и последний раздел № 6 антема «Let God arise».

Другой образ, который никогда не остается незамеченным, — это *пение* или *песнь*. Хотя пение и родственно хвале (по крайней мере, чаще всего в рассматриваемых антемах подразумеваются пение хвалебных или благодарственных песней), Гендель трактует пение иначе, чем хвалу. Песнь и пение для композитора явление, скорее, из области внутреннего мира, своего рода проявление душевной жизни, нечто лирическое, тогда как хвала — нечто в большей степени внешнее, отчетливо зримое. Характерно, что при исполнении хваление чаще всего звучит на forte, а пение — на piano. Яркими примерами образов пения могут служить № 8 (Then shall my song) антема «In the Lord put I my trust» с его прозрачной фактурой, начальная фраза № 2 из антема «O come, let us sing», № 5 и первый раздел № 6 антема «Let God arise» и первый раздел № 9

(Sing praises onto the Lord) антема «The Lord is my light» — медленное пение под «перебор струн» в фигурациях скрипок. Приведем последний из названных примеров:

Рисунок 5.5

The image shows a musical score for the antiphon 'The Lord is my light'. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Oboe (Oboc.), Violino I., Violino II., CANTO., TENORE I., TENORE II., BASSO., and Organo, e Tutti Bassi. The bottom system features vocal parts with lyrics in Latin. The lyrics are: 'Sing prai - ses un - to the Lord, O ye saints of Herrn, o ihr Heil - gen'. The score includes a complex string texture with rapid sixteenth-note patterns and vocal lines for various parts.

Третья сфера, привлекающая внимание Генделя, — это образы *Божьего величия и могущества*, для их воплощения композитор находит поразительно яркие средства, пользуясь как ресурсами оркестра, так и возможностями хора и солистов. К числу примеров такого рода можно отнести № № 4 и 6 антема «My song», № 4 антема «O praise the Lord», № № 6 и 8 антема «The Lord is my light». Приведем последний из названных примеров — № 8 (It is the Lord that ruleth the

sea) из антема «The Lord is my light». Мерный маятник аккордовых переключек и триоли, изображающие шум моря, «умолкают» перед голосом, воспевающим величие Божие на словах «Это Господь, который управляет морем»:

Рисунок 5.6

Allegro, ma non presto.

Oboe.
Violino I.
Violino II.
CANTO.
Bassi.

It is the Lord that ru - leth the sea,
Es ist der Herr derschal - tet im Meer,

Значительный отклик у Генделя вызывают слова «красота» и «святость», которые, по-видимому, для него синонимичны. И то, и другое в наивысшей полноте присуще Богу, а потому соответствующие интонации и мелодические комплексы возникают там, где в тексте речь идет о Боге (но не как о Судье и грозном Владыке) и о доме Божьем, а также о любви Создателя к людям. Назовем № № 3 и 6 антема «I will magnify», № 2 антема «My song», № № 3, 6 и 7 антема «O come, let us sing», № 2 антема «O praise the Lord».

Приведем два примера. Первый из них — № 5 антема «O sing unto the Lord», где объединены названные выше ключевые слова: «О, поклоняйтесь Господу во красоте святости» (O worship the Lord in the beauty of holiness). Если «beauty»

интонируется наравне с предыдущими словами, то «holiness» распевается, и мягкое волнообразное движение охватывает диапазон ноты:

Рисунок 5.7

The musical score for Figure 5.7 is for the piece 'The Lord is my light'. It features five staves: Oboe, e Violino I.; Violino II.; CANTO.; TENORE.; and Tutti Bassi. The tempo is marked 'Larghetto'. The vocal parts (CANTO and TENORE) have lyrics in English and German. The instrumental parts (Violino I, Violino II, and Tutti Bassi) provide accompaniment. The lyrics are: 'O wor-ship, wor-ship the Lord in the beau-ty of ho-li-ness, O naht euch, naht euch dem Herrn in dem Schmucke der Hei-lig-keit,'.

Еще один пример — фрагмент столь же величественного Largo № 4 из антема «The Lord is my light», где выражено желание «...увидеть светлую красоту Господа, и посетить храм Его»:

Рисунок 5.8

The musical score for Figure 5.8 is a fragment from the same piece. It shows four staves with vocal and instrumental parts. The lyrics are: 'to be-hold the fair beau-ty of the Lord, the fair beau-ty of the Lord, to be um zu schau'n al-le Herrlichkeit des Herrn, al-le Herrlichkeit des Herrn, um zu'.

Примечательно, что милосердие Божие композитор наделяет особенным музыкальным изображением — преимущественно минорным ладом и мягкостью интонаций (второй раздел № 6 антема «My song shall be alway», № 8 антема «O come, let us sing», № 6 антема «O praise the Lord with one consent»).

Неизменно яркой, характеристичной музыкой отмечены и тексты, повествующие о праведном возмездии, пролитом на головы грешников рукой Божьего правосудия, или о противостоянии праведника и его врагов (№ № 4 и 6

антема «In the Lord put I my trust», № 5 антема «I will magnify», № № 3 и 6 антема «The Lord is my light», № № 2, 3 и средний раздел № 6 антема «Let God arise»).

Тексты полные скорби и страдания, хотя и встречаются сравнительно редко в Чандос-антемах, вызывают живейший отклик Генделя и им соответствует глубочайший драматизм музыки и сильнейший эмоциональный накал. Яркими примерами могут служить части 2, 3, 4 и 6 антема «As pants the hart».

Достаточно редко встречающееся слово «rage» (неистовство, зло) находит сходное музыкальное воплощение — четвертая часть антема «O sing unto the Lord» и третья часть антема «In the Lord put I my trust». Приведем второй из названных примеров. Слова «Против угнетающего зла» вначале звучат лаконично, затем повторяются с возрастающей энергией, достигая кульминации в двутактовом распеве с завершающим октавным скачком, после чего построение завершается первым вариантом распева rage – лаконичным кадансовым оборотом:

Рисунок 5.9



Отдельно следует сказать и о «массовых сценах» — хоровых частях, написанных на тексты, допускающие аналогии с моментами драматического действия. Среди многочисленных примеров такого рода — два хора из антема «In the Lord put I my trust». В первом из них на слова «Behold, the wicked bend their bow» (псалом 11, стих 2) сообщается о нечестивых, которые приготовили свое оружие, «чтобы во тьме стрелять в правых сердцем». В приводимом ниже фрагменте голоса хора поют попеременно, обмениваясь краткими репликами. Словно хор греческой трагедии, они как бы комментируют происходящее: «...стрелу приложили к тетиве...» и восклицают: «вот! вот!»:

Рисунок 5.10

and ready fix their dart, and ready fix their dart, be hold, be hold,
 und richten ih-ren Pfeil, und richten ih-ren Pfeil, o sieh, o sieh,
 and ready fix their dart, and ready fix their dart, be hold, be hold.
 und richten ih-ren Pfeil, und richten ih-ren Pfeil, o sieh, o sieh,
 dart, and ready fix their dart, be hold, be hold, the wicked bend their
 Pfeil, und richten ih-ren Pfeil, o sieh, o sieh, die Bösen ziehn den

Еще одна «сцена» — хор из того же антема «Snares, Fire and Brimstone», грозно возвещающий о наказаниях, которые будут ниспосланы на головы нечестивых. Пение отрывистых мотивов и фраз, близкое к хоровой декламации, сопровождается решительными пассажами оркестра:

Рисунок 5.11

fire, snares, fire and brimstone, snares, fire and brimstone on their heads, on their heads shall
 Feu'r, Blitz, Feu'r und Schwefel, Blitz, Feu'r und Schwefel auf ihr Haupt, auf ihr Haupt rauscht
 fire, snares, fire and brimstone, snares, fire and brimstone on their heads, on their heads, on their
 Feu'r, Blitz, Feu'r und Schwefel, Blitz, Feu'r und Schwefel auf ihr Haupt, auf ihr Haupt, auf ihr
 fire, snares, fire and brimstone, snares, fire and brimstone on their heads, on their heads shall
 Feu'r, Blitz, Feu'r und Schwefel, Blitz, Feu'r und Schwefel auf ihr Haupt, auf ihr Haupt rauscht

В заключение нашего обзора приведем несколько примеров, показывающих внимание Генделя не только к словам — носителям основной мысли псалма, но и к характеристичным и живописным деталям текста.

где изображена засада грешников на человека с праведным сердцем. Необыкновенно яркий эффект достигается из-за имитации в прямом восходящем движении, построенной в виде квартовой эстафеты трезвучий: c-a-f — f-d-b — b-g-es. Моменты вступления голосов, да и последующие мелодические ходы отчетливо напоминают звуки охотничьих рогов:

Рисунок 5.16

The image shows a musical score for a vocal ensemble, likely a choir or a group of soloists. It consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), the middle two are vocal parts (Tenor and Bass), and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are in English and German. The English lyrics are: "destroy the man of upright heart, lurking in ambush to desecrate the land". The German lyrics are: "steck den Mann von frommem Sinn, heimlich belauert im Versteck". The music features a prominent melodic line in the vocal parts, characterized by a series of ascending intervals that create a hunting-horn effect.

В № 6 этого же антема низвергающиеся полнзвучные хорные аккорды, чередующиеся с имитационными эпизодами, на фоне громких, стремительных пассажей оркестра живописуют сети, огонь и серу, пролитые на головы грешников рукой Божьего правосудия.

Очень живописны и образы моря. К числу примеров относится № 5 антема «O sing unto the Lord» на слова «The waves of the sea rage horribly» — «Волны моря страшно неистовствуют (но все же Господь, обитающий на небесах, более могуществен)», где музыка почти осязаемо передает картину бушующих морских волн, и заключительный № 7, где снова композитор являет образ шумящего моря и его обитателей, на сей раз воспевающих славу своему Творцу. Приведем начало первого из названных номеров — арии тенора «The waves of the sea»:

Рисунок 5.17

Allegro, ma non presto.

Violino I.
Violino II.
Basson, e
Contrabasso.
TENORE.
Violoncello,
e Organo.

senza Contrabasso. tutti.

The waves of the sea rage
Die Wog' in dem Meer braust

hor-ribly, rage hor-ribly,
schauerlich braust schauerlich,
the waves, the waves of the
die Wog', die Wog' in dem

В антемах Генделя море всегда предстает в виде грозной, неукротимой стихии, подвластной лишь Всемогущему Творцу. Еще один из примеров такого рода — № 8 антема «The Lord is my light», о котором мы уже упоминали.

При всей их яркости, приемы характерической музыки и детализации текста не были для Генделя целью, чем-то, имеющим первостепенное значение, скорее он относился к подобным изображениям как к миниатюрам на библейских страницах, призванным украсить форму подачи священного текста, проиллюстрировать то или иное событие священной истории, но ни коим образом не сравняться со Словом Божиим, тем более не затмить его.

Способы выделения текста

Гендель использует различные способы выделения тех или иных слов в рассматриваемых антемах. Прежде всего это повторения. Повторение слова при контрастном звучании музыки не менее характерно.

Отметим и такой прием, как подача слова, фразы или целого стиха в необычных, относительно всего остального произведения, условиях.

Так, в № 4 антема «O be joyful in the Lord» повторениями выделяются слова «it is he that has made us» — «это Тот, кто сотворил нас (а не мы сами себя)». И голоса вокального дуэта, и дуэт солирующих скрипки и гобоя идут в этом месте каноном; при повторах слово «made» дважды выделяется распевом, а фраза «that has made us» на короткий момент образует бесконечный канон. Все эти приемы придают звучанию особую суггестивность.

Рисунок 5.18

The image displays a musical score for the anthem 'O be joyful in the Lord' by George Frideric Handel. It features two systems of music, each with a vocal duet (Soprano and Bass) and a string duet (Violin and Viola). The lyrics are provided in both English and German. The first system covers the text: 'it is he that has made us, it is he that has made us, that has made us, it is he that has made us, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves.' The second system continues with: 'that has made us, it is he that has made us, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves.' The score illustrates the use of repetition and melisma to emphasize the text.

English lyrics (top line of each system):
 it is he that has made us, it is he that has made us, that has made us, it is he that has made us, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves.
 that has made us, it is he that has made us, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves, and not we ourselves.

German lyrics (bottom line of each system):
 und dass Er uns gemacht hat, und nicht wir uns selbst, und nicht wir uns selbst, und nicht wir uns selbst, und nicht wir uns selbst.
 Er uns gemacht hat, und dass Er uns gemacht hat, und nicht wir uns selbst, und nicht wir uns selbst, und nicht wir uns selbst, und nicht wir uns selbst.

Во второй половине дуэта внезапным введением фигуры креста ставится акцент на словах «Мы Его люди и овцы стада Его».

Рисунок 5.19

we are his pro-ple and the sheep of his pas-ture, we are his peo-ple and the
 zu seinem Föl-ke, zu der Trift sei-ner Wei-de, zu sei-nem Föl-ke, zu der

we are his peo-ple and the sheep of his pas-ture, we are his peo-ple
 zu seinem Föl-ke, zu der Trift sei-ner Wei-de, zu sei-nem Föl-ke,

Названные приемы (как и многие другие) связаны с важнейшей для барочной практики областью музыкально-риторических фигур и эмблем. Этому аспекту музыки Генделя посвящены специальные исследования. Среди них — книга Э.К. Демонда, в которой упомянуты и отдельные примеры из Чандос-антемов²⁷⁵. Изучение музыкально-риторического «словаря» генделевских антемов, в отличие от антемового творчества его предшественников, — обширная и достаточно разработанная тема. Поэтому ограничимся небольшим числом примеров, в которых представлены наиболее типичные для композитора фигуры.

Рисунок 5.20 Антем «The Lord is my light», № 6:

catabasis **anabasis**

They are brought down and fall'n, but we are ri-sen, we are ri-sen,
 (Они побеждены и низвергнуты, а мы возвышены и стоим прямо)

Рисунок 5.21 Антем «Let God arise», № 2:

fuga

flee ————— be-fore him, flee —————
 (...да бегут от Него)

²⁷⁵ Demond Edward C. Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytical Approach. P. 15, 80, 114, 118, 134.

Рисунок 5.22 Антем «As pants the hart», № 6:



(Почему так полна скорби ты, о, душа моя?)

Рисунок 5.23 Антем «O be joyful in the Lord», № 7:



В своих антемах Гендель выступает и как знаток Священного Писания и принципов библейской поэзии, и как глубоко и искренне верующий человек, и при этом как композитор высочайшего уровня и мастерства, не только усвоивший библейские тексты и закономерности их строения, но и ярчайшим образом творчески переосмысливший и воплотивший их в своей музыке. Нам сложно согласиться с оценкой М.Н. Лобановой, которая пишет: «В антемах Генделя нет детализированного, тонкого полифонического письма, это несколько тяжеловесные и очень парадные сочинения, прекрасно оправдывающие свое чисто прикладное назначение»²⁷⁶. Напротив, потрясающая глубина и живописность музыки, тонкое и детализированное следование музыки за священным текстом, углубление музыкальными средствами различных его оттенков, потрясающая по силе воздействия передача тончайших нюансов состояний души, искусное владение приемами музыкальной риторики, изысканная красота музыки, выдающееся полифоническое мастерство композитора, — все это отличает антемы Генделя и не может оставить слушателя, однажды соприкоснувшегося с ними, равнодушным.

Среди Чандос-антемов Генделя можно условно обозначить две группы сочинений. Произведения одной из них повествуют, главным образом, о

²⁷⁶ Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С.227.

правосудии Божьем, о взаимоотношениях праведника и грешников, враждующих с ним, их тексты нередко проникнуты скорбью. Другая группа представлена произведениями, основным содержанием которых является призыв хвалить и славословить Бога.

К первой группе относятся антемы № № 2 «In the Lord put I my trust», 6 «As pants the hart», 10 «The Lord is my light», 11 «Let God arise», а также и № 3 «Have mercy upon me» с той оговоркой, что в нем в качестве врагов человека выступают не другие люди, а его собственные грехи.

Вторая группа представлена остальными антемами — № 1 «O be joyful in the Lord», № 4 «O sing unto the Lord a new song», № 5 «I will magnify thee», № 7 «My song shall be alway», № 8 «O come, let us sing unto the Lord» и № 9 «O praise the Lord with one consent».

В качестве отличительной особенности антемов первой группы можно назвать наличие некоторой условной сюжетной линии, как правило, несколько большую степень детализированности воплощения музыкальными средствами образов словесного текста. Интересно, что начало этим двум группам антемов было положено еще первыми двумя антемами — № № 6 и 5²⁷⁷.

В целом, при знакомстве с Чандос-антемами возникает устойчивое впечатление своего рода «экспериментирования» с различными аспектами сочинения, которое начинается еще на этапе составления либретто. Это подборки текстов, в которых, даже при наличии общей идеи (хвалебной, благодарственной), всегда присутствует своя «тема»: отсюда и множество индивидуальных деталей в каждом из антемов, связанных с акцентированием то одного, то другого ключевого слова.

Индивидуальное начало проявляется и в чередовании «общего», и «крупного» планов как в каждом антеме, так и в последовательности самих Чандос-антемов, где «крупный план» представлен и текстом покаянного содержания (в антеме «Have mercy upon me») и показом внутреннего мира человека в состоянии глубокой душевной скорби (антем «As pants the hart»).

²⁷⁷ Burrows D. Handel and the English Chapel Royal. P. 150.

К числу постоянно обновляемых элементов антема относится и распределение номеров между хором и сольными голосами, и сам выбор этих голосов.

В то же время многое остается неизменным. Это опора на структурные особенности библейского стиха, детализированное музыкальное прочтение текста, стремление к разнообразной интерпретации антема — английского духовного жанра, в истории которого Чандос-антемы сыграли столь заметную роль.

§3. Библейский параллелизм в антемах Генделя

В тех вариантах псалмов, с которыми работал Гендель в Чандос-антемах, полустишия могли отделяться в записи друг от друга знаками «:» или «;»²⁷⁸. Аналогии таких синтаксических разграничений постоянно присутствуют и в музыкальном звучании.

Следуя старой стиховой традиции, для каждой из частей антема композитор берет один стих псалма. Деление стиха на полустишия, обычное для структуры библейского стиха, получает у Генделя особенно отчетливое отображение. При создании музыки на текст избранного стиха Гендель сохраняет *принцип параллелизма* и связанное с ним деление на полустишья.

В самых разных музыкальных построениях, даже вне соотнесения с текстом, заметно тяготение к двухчастности (двухфазности). Второе построение в таких случаях может быть повторением первого (с разной степенью точности), в нем может появиться новая тема, противосложение (обладающее мелодическими свойствами темы), интермедия и т.д. Конкретное воплощение двухчастности зависит, главным образом, от того, какой вариант параллелизма лежит в основе библейского текста, избираемого для данной части. В случае противоположения образов словесного текста, Гендель часто использует различный тематический материал, или воплощает противопоставление каким-либо иным образом — всегда ярко и отчетливо. Если же библейский текст основан на таком виде

²⁷⁸ В Вульгате отсутствуют знаки препинания. В последующих же версиях библейских текстов — переводах и переложениях — знаки препинания проставлялись самым различным образом.

параллелизма как показ двух сторон одного и того же явления, композитор мастерски подчеркивает, с одной стороны, близость образов (к примеру, используя подобный тематизм), с другой же стороны и различия, если таковые присутствуют в библейском тексте.

Как и во множестве антемов, созданных предшественниками Генделя, частым и естественно возникающим типом библейского параллелизма, на который откликается композитор, является *повтор (А, иначе говоря, Б)*.

Один из случаев следования названной структуре — начало дуэта сопрано и тенора (№ 3, «Wash me...») из антема «Have mercy upon me». 13-тактовый период в партии сопрано на полный текст стиха: «Омой меня полностью от моей порочности, и очисти меня от моего греха» буквально воспроизведен в соло тенора, вступающего в 10-м такте:

Рисунок 5.24

Violoncello solo coll'Organo.

cleanse me from my sin, from my sin,
ma-che mich frei von Sün-de, von Sünde frei.

Wash me through-ly from my wicked-ness, from my wicked-ness and
Wa-sche mich rein von all mei-ner Mis-se-that, mei-ner Mis-se-that und

Однако в ряде случаев структура стиха, которая соответствует данному

пункту классификации, получает «усиливающее» музыкальное выражение — аналог *интенсификации*. Поводами для такого решения становятся мотивы восхваления, воспевания, хвалы — именно во втором полустишии. Текст хора № 5 («I will offer in his dwelling an oblation») из антема «The Lord is my light» делится, как обычно, на два полустишия — «Поэтому в жилище Его я совершу жертвоприношение с огромной радостью, я буду петь и произносить хвалы Господу». Однако музыкальное решение вносит дополнительные акценты. Полустишия переложены на музыку совершенно различным образом. Первому соответствует одна тема²⁷⁹:

Рисунок 5.25

The musical score for Figure 5.25 consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "I will of-fer in his dwelling an ob-lation with great glad-ness, and speak praises, and speak will ich preisen, will ich". The second staff is a vocal line with lyrics: "Und ich spend' in sei-ner Hüt-te mei-ne Gaben gern und freu-". The third staff is a vocal line with lyrics: "I will of-fer in his dwelling an ob-lation with great glad-ness, and speak praises, and speak will ich preisen, will ich". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Und ich spend' in sei-ner Hüt-te mei-ne". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "I will of-fer in his dwelling an ob-".

Второе полустишие начинается двойной темой (два варианта хвалы):

Рисунок 5.26

The musical score for Figure 5.26 consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "prai-ses, and speak praises, and speak will ich preisen, will ich". The second staff is a vocal line with lyrics: "prai-ses, and speak praises, and speak will ich preisen, will ich". The third staff is a vocal line with lyrics: "I will sing and speak mit Ge-sang will ich". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "prai-ses, and speak will ich preisen, will ich". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "I will sing and speak prai-".

Но затем, на словах «unto the Lord», обособляется еще одна тема — ломаная

²⁷⁹ Здесь и далее дублирующие голоса партитуры в музыкальных примерах не воспроизводятся.

последовательность квинт b — es — as — d — g — c — f в ритме равных четвертей:

Рисунок 5.27

The musical score for Figure 5.27 consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics in German and English. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The lyrics are:

 German: prai - ses, - sen, and speak praises un - to the Lord, un - to the Lord, un -

 English: will ich preisen die Macht des Herrn, die Macht des Herrn, die

 German: and speak praises, and speak prai - ses un -

 English: will ich preisen, will ich prei - sen die

 German: - to the Lord, un - to the Lord, and speak prai -

 English: - ses un -

Того же рода *усиливающие* музыкальные воплощения второго полустипья — обычный прием музыкального выражения такой разновидности параллелизма как *интенсификация*.

В тексте заключительной части антема «I will magnify thee» (HWV 250a) содержится два образа, родственных друг другу, при этом второй из них служит интенсификацией первого: это хвала Творцу, возносимая одним человеком и — всем творением. Первое полустипье Гендель поручает солисту, который поет в сопровождении солирующего гобоя:

Рисунок 5.28

The musical score for Figure 5.28 shows a solo vocal line and piano accompaniment. The lyrics are:

 English: My mouth shall speak the praise of the Lord, my mouth shall speak, shall speak, my mouth shall speak the praise of the Lord, the praise

 German: Mein Mund ruft aus den Preis unsers Herrn, mein Mund ruft aus, ruft aus, mein Mund ruft aus den Preis unsers Herrn, den Preis

 The score includes a 'SOLO.' marking and a trill (tr) in the final measure of the vocal line.

А во втором, где говорится о всеобщей хвале, к пению присоединяются хоровые реплики «Amen, amen!», благодаря которым и возникает интенсификация в рамках первой части этого номера. Во второй же части *интенсификация* осуществляется в масштабах всего хора. Это происходит при полной смене музыкального материала, представляющего собой распевы на «Amen» — единственное слово, предназначенное в этом номере для хорового

Рисунок 5.31

CANTO. Tutti.

all the who - le earth! O sing, O sing un - to the Lord, O sing, O sing -

all die gan - ze Welt! O singet, o sin - get un - serm Gott, o sin - - get, sin -

TENORE.

O, O sing, O sing un - to the Lord, O sing, O sing, O

O, o singet, o sin - get un - serm Gott, o singt, o singet, o

BASSO.

O, O sing, O sing un - to the Lord, O sing, O sing, O

Интенсификация при повторе материала происходит и в № 7 из антема «As pants the hart» (HWV 251b). И в этом случае «crescendo» смысла связано с образом хвалы. Две почти равных части этого номера составляют 38-тактовое соло тенора на весь текст стиха «Put thy trust in God, for I will praise him» (Уповай на Бога, ибо я буду хвалить Его) и 40 тактов хорового пения на тот же текст. Это своего рода полифоническая вариация, в которой разрабатывается тематический материал сольной части. В характерной для него манере, Гендель использует мелодические элементы сольной части в различных сочетаниях и перестановках. Приведем сольное начало №7 и два фрагмента хоровой части:

Рисунок 5.32

Put thy trust in God, for I will praise him, I will praise him,

Put thy trust in God, for I will praise him, for I will

Put thy trust in God, for I will praise him, for I will

praise him, for I will praise him, I will praise

praise him, for I will praise him,

for I will praise him, put thy trust in God,

him, for I will praise him,

him, put thy trust in God,

Число подобных примеров с интенсификацией во второй части формы очень велико.

Уточнение — следующий из пунктов классификации параллелизма, актуальных для нашего рассмотрения. Часть примеров этой группы представляет собой хоровые номера в характере фуги на две темы.

В № 8 («Then shall my song, with praise inspir'd») из антема «In the Lord put I my trust» в первом полустииши говорится о намерении песнословить Бога — «Тогда моя песнь, вдохновленная хвалами, К Тебе, мой Бог, вознесется», а во втором дается уточнение: «Который своему слуге в страдании столь щедро оказал покровительство». Двум темам текста соответствуют темы двойной фуги, которые вначале излагаются порознь, а затем звучат в контрапункте.

Рисунок 5.33

Figure 5.33 shows two musical themes, T1 and T2, in a 3/4 time signature. Theme T1 is in the bass clef and Theme T2 is in the treble clef. The lyrics are: "Then shall my song, with praise inspir'd, to thee — my God ascend, who to thy ser-vants in distress such bounty didst extend, a".

Заключительный мотив второй темы (а) обособляется и также принимает участие в контрапунктических сочетаниях:

Рисунок 5.34

Figure 5.34 shows a contrapuntal combination of themes T1, T2, and motif 'a'. The score is in 3/4 time and features three staves: Treble, Bass, and Bass. The lyrics are: "such bounty didst extend, such bounty didst extend, such bounty, - ty didst extend, then shall my song, with praise inspir'd, to thee — my God ascend, who to thy ser-vants in distress such bounty".

Сходный прием применен и в № 6 (Thou shalt make me hear of joy and gladness) из антема «Have mercy upon me». Текст: «Ты заставишь меня узнать о радости и веселии, так что кости, которые Ты разбил на части, могут возвеселиться» делится на полустииши, из которых второе содержит уточнение от слов «так что». И этот хор написан как фуга на две темы (первая излагается с

контрапунктом — распевом на слове «joy»). Однако объединение тем, как это нередко бывает у Генделя, дается не по вертикали, а по горизонтали: в заключительном разделе хора T1 и T2 темы последовательно проходят у басов²⁸⁰.

Рисунок 5.35

T1
 Thou shalt make me hear of joy and glad - ness,
 Lass, lass hö - ren mich von Freud' und Won - ne,
 of joy and glad -
 von Freud' und Won -
 Thou shalt make me hear of

T2
 that the bones which thou hast bro - ken may re - joice,

Еще один пример уточнения — № 5 (In the voice of praise and thanksgiving) из антема «As pants the hart» (HWV 251b). Поначалу весь стих «При пении молитв и благодарений, среди тех, кто хранит святой день» поручен одному голосу. Первое полустишие обособлено от второго только по ритму и смене интонации:

Рисунок 5.36

Basso.
 in the voice of praise and thanks - giv - ing among such as keep ho - ly - day,

Однако вскоре два элемента одной темы становятся темами, звучащими в контрапункте:

Рисунок 5.37

ho - ly - day, among such as keep ho - ly day, a
 fei - - - ern, im Hau - fen de - rer die da feiern, im
 ho - - - ly day, in the voice of praise and thankgiv - ing a - mong such as keep ho - ly
 fei - - - ern, mit dem Ruf des Danks und Froh - lo - ckens im Hau - fenderer die da
 - day, a - mong such as keep ho - ly day, as keep ho - ly day,
 feiern, im Hau - fen de - rer die da fei - - - ern, die fei - - - ern,
 in the voice of praise and thanks giv - ing a - mong such as keep ho - ly day, a - mong such as keep

²⁸⁰ Гервер Л.Л. Какие вопросы нам предлагает хоровая полифония Генделя? // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки: сб. науч. тр. Тверь, 1997. С.64-76.

Наконец, последний пример в этом ряду — хор № 4 из антема «In the Lord put I my trust». Здесь текст представляет собой строфу — переложение библейского стиха: «Behold, the wicked bend their bow, And ready fix their dart; Lurking in ambush to destroy The man of upright heart» («Вот, грешники согнули свой лук, И готовы установить свой дротик, Наблюдая из засады, чтобы истребить Человека с честным сердцем»). В самом конце текста дано уточнение относительно цели грешников — стрелять в правых. И в первой части хора эти слова — впервые и без повторений — звучат лишь в завершающем часть кадансовом обороте, в то время как все предыдущие сегменты текста — «Behold!», «The wicked bend their bow» и т.д. — были многократно повторены.

Тип *причина и следствие* (А, следовательно, Б) представлен в нашей подборке одним примером, хором № 8 (Then shall I teach thy ways unto the wicked) из антема «Have mercy upon me»: «Тогда я буду учить нечестивых Твоим путям, и грешники обратятся к Тебе». Намерение учить — причина, обращение грешников — следствие. Каждому из полустипий соответствует тема фуги:

Рисунок 5.38

The musical score for Figure 5.38 consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics: "And sinners shall be con - ver - - - ted". Above the second measure of this staff is the label "T2". The bottom staff is in bass clef and contains the lyrics: "Then shall I teach thy ways un - to the wick - - - ed, un - to the". Below the first measure of this staff is the label "T1". The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

Взаимодействие тем, инверсия T1, различные контрапунктические варианты соединения T1 и T2 естественно понять как изображение сложностей, сопутствующих намерению учить нечестивых:

Рисунок 5.39

The musical score for Figure 5.39 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics: "then shall I teach thy ways un -". Above the second measure of this staff is the label "T1". The middle staff is in bass clef and contains the lyrics: "teach thy ways, and sinners shall be con -". Below the first measure of this staff is the label "T2". The bottom staff is in bass clef and contains the lyrics: "then shall I teach thy ways,". Below the first measure of this staff is the label "1 1". The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

Наконец, заключительное проведение «темы грешников» по звукам «темы учения», и при этом в мажорном варианте, можно расценить как итог или, иначе, следствие всего предшествующего развития.

Рисунок 5.40

Контраст (есть А, но есть и Б). Это обозначение одного из важнейших свойств музыки Генделя, как вокальной, так и инструментальной.

В антемах нередко контрастные пары соседних частей, тексты которых содержат только по половине стиха псалма. Так обстоит дело в антемах «O be joyful in the Lord» и «O sing unto the Lord a new song». В двух заключительных частях антема «O be joyful» — № 7 Glory be to the Father и № 8 As it was in the beginning²⁸¹ — контраст определяет как последовательные, так и одновременные сочетания элементов целого; как внутреннее строение каждой из частей, так и их сочетание. Этот целиком построен на противопоставлении длительных аккордов хора и быстрого оркестрового контрапункта в виде непрерывного движения восьмых. Эта часть не завершается, а переходит в № 8, который, по контрасту к аккордовому изложению № 7, представляет собой свободную фугу. В ней, в свою очередь, первые проведения темы представляют собой концертные переключки одного из хоровых голосов и тугги на слове Amen. Далее утверждается полифоническое изложение, основанное на контрастном сочетании основной темы и распевов с попарными повторениями звуков на Amen.

²⁸¹ Вариант т.н. малой доксологии.

Рисунок 5.41

- men, A - - - - - men, A - - - - -
 - men, A - - - - - men, A - - - - -
 - men, A - - - - - men, A - - - - -
 (c Bassons.) - - - - - men, A - - - - -
 as it was in the be-gin-ing, is now; and e-ver shall be world with- out end, as it

Следующая фаза контрастирования — «антифон» хора и оркестра:

Рисунок 5.42

- - men, A - - - - - men, as it
 - - men, A - - - - - men, wie es
 - - men, A - - - - - men, as it
 - - men, A - - - - - men, wie es
 (Tutti.)

Напоследок хор и оркестр сливаются в торжественном аккордовом звучании: «всегда, отныне и во веки веков, Аминь».

Наш следующий пример контраста, организующего структуру стиха, — вторая часть антема «In the Lord put I my trust»: «В Господа я верю, как вы говорите моей душе, что ей следует спастись, улетев на гору, как птице?»

Здесь первой половине стиха соответствует скандирование троекратно утверждаемого звука V ступени, за которым следует решительный ход к I. Цезуре между полустипьями подчеркивает «взлет» на октаву, которым начинается вторая часть темы. Еще один взлет — уже в виде пассажа восьмых, приходится на начало противосложения.

Рисунок 5.43



За пределами экспозиции тема окончательно распадается. Подчеркивая контраст теперь уже двух самостоятельных тем, Гендель оставляет неизменной первую, утверждающую тему, построенную на скандировании — «In | the | Lord», — и изменяет вторую. В одном из вариантов ее проведения повторяются восклицания «как, как!», а основная часть (на словах «how say you then to my soul she shall flee») проводится аккордами:

Рисунок 5.44

flee, how, how, how! how say you then to my soul she shall flee? flee as a
fliehn wie, wie, wie! wie heisst ihr denn mei - ne See - le zu fliehn? fliehn wie ein

Подлинным шедевром освоения и оригинального творческого воплощения библейского параллелизма сразу на нескольких уровнях является 6-я часть антема «The Lord is my light».

Ее текст составлен из нескольких стихов, каждый из которых является носителем *контраста*. Выбор стихов соответствовал музыкальному замыслу Генделя. За величественным началом: «Ибо кто Бог, кроме Господа? Или у кого есть какая-либо сила, кроме нашего Бога?» (31 стих 11-го псалма):

Рисунок 5.45

For who is God but the Lord? or who hath a - ny strength ex -
Denn wer ist Gott als der Herr? und wer ist un - ser Hort, wenn

следует 7-й стих того же псалма — «Земля завибрировала и задрожала, самые основания холмов сотряслись и были удалены»:

Рисунок 5.46

The musical score for Figure 5.46 consists of eight staves. The top two staves are vocal parts with lyrics in English and German. The bottom six staves are instrumental accompaniment. The lyrics are as follows:

...cept the Lord?	The earth	trem - - bled,	trembled, trem - -
nicht der Herr?	Be - bend	wankt — die Er - de,	be - bend, be - - -
...cept the Lord?	The earth	trem - - bled,	trembled, trem - -
nicht der Herr?	Be - bend	wankt — die Er - de,	be - bend, be - - -

Dynamic markings include *p* and *più f*.

Следом — новый контраст. Хоровым аккордам в сопровождении оркестрового тремоло противопоставлено виртуозное пение басов под выкрики хора — изображение молний и грома (стих 14 того же псалма):

Рисунок 5.47

The musical score for Figure 5.47 consists of eight staves. The top three staves are vocal parts with lyrics in English and German. The bottom five staves are instrumental accompaniment. The lyrics are as follows:

light-nings,	light-nings.		
Bli - tze,	Bli - tze,		
light-nings,	light-nings,		
he cast forth light-nings, he cast forth	light-nings, and gave his	thun - - -	
erschleu - dert Bli - tze, erschleudert	Bli - tze, es rollt sein	Don - - -	

Контрастом вступает и fuga на изломанную хроматическую тему на слова: «Они побеждены и низвергнуты, а мы возвышены и стоим прямо» (8-й стих 19-го псалма):

Рисунок 5.48

A tempo ordinario

They are brought down and falln, but we are ri - sen, we are ri - sen, they are brought
 Ihr Loos war Sturz und Fall, doch wir sind er - ho - ben, sind er - ho - ben, ihr Loos war

They are brought down und
 Ihr Loos war Sturz und

Наконец, контрастом ко всему предыдущему вступает заключительный раздел на 3-й стих 34-го псалма: «О, хвалите Господа со мной, и давайте вознесем имя Его вместе», в свою очередь, начинающийся контрастным сопоставлением хорового соло и тутти:

Рисунок 5.49

0 praise the Lord with me, and let us mag - ni -
 0 singt dem Herrn mit mir, und lasst ver - eint ihm

0 praise the Lord with me,
 0 singt dem Herrn mit mir,

0 praise the Lord with me, and let us mag - ni -
 0 singt dem Herrn mit mir, und lasst ver - eint ihm

0 praise the Lord with me,
 0 singt dem Herrn mit mir,

Здесь присутствуют проявления параллелизма различных уровней и различного характера, как изначально присутствующие в избранных стихах, так и созданные в процессе компоновки Генделем этих стихов в текст части. Структуру части схематично можно представить следующим образом:

АВВ1А1

При этом за каждой буквой схемы скрывается раздел, также построенный на параллелизме.

А=(а а')

В=(b b') В1=(b1 b1') А1=(a1 a1')

Многоуровневость реализации можно наглядно представить так:

Таблица 5.4

А	Хвала (причина хвалить)	Ибо кто Бог, кроме Господа	Или у кого есть сила, кроме нашего Бога?
В	Гнев Божий	Земля затряслась и задрожала, также самые основания холмов потряслись и смещены	Он испустил молнии и поразил их (грешников).
В1	Праведный суд Божий	Они низвержены и пали,	а мы вознесены.
А1	Хвала	О, хвалите Господа со мною	И давайте возносить Его имя вместе.

Таким образом, помимо изначально присутствующего в избранных стихах параллелизма (внутри разделов А и А1 — отношения соположения, внутри раздела В1 противопоставления) Гендель компоует два стиха в разделе В так, что картина гнева Божия раскрывается с помощью двух параллельных образов — природный катаклизм и гибель грешников. Кроме того, имеется параллелизм «причина-следствие» между А и А1, «тождество» В и В1, и противопоставление между А и В, В1 и А1. При этом можно усмотреть параллелизм и между группами (АВ) и (В1А1), каждая из которых, в сущности, раскрывает одну и ту же мысль.

При этом эти группы находятся в зеркальном отражении по отношению друг к другу.

Части антемов могли быть написаны не только на один стих. Встречается и большее, и меньшее количество текста, однако принцип работы с ним остается практически неизменным.

Если Гендель избирает для одной части антема не один, а два стиха псалма, то перекладывает его на музыку так, как если бы это были полустигия. При этом стихи, составляющие такую часть, сохраняют свою двухчастность, что подчеркивается тем или иным из рассмотренных выше способов. В качестве примеров можно назвать: № 7 (Make me a clean heart) из антема «Have mercy upon me», № 3 (Declare his honour unto the heathen) из антема «O sing unto the Lord a new song», № 6 (The Lord is righteous in all his ways) из антема «I will magnify thee», № 3 (For who is he among the clouds) и № 4 (God is very greatly to be feared) из антема «My song shall be alway», № 3 (O come, let us worship) и № 9 (There is sprung up a light for the righteous) из антема «O come, let us sing unto the Lord», № 8 (It is the Lord that ruleth the sea) и № 9 (Sing praises unto the Lord) из антема «The Lord is my light», № 6 (Praised be the Lord!) из антема «Let God arise».

Такое положение дел еще раз показывает, что фактор библейского параллелизма имеет для Генделя большое значение, и, сознательно или интуитивно, он учитывает, сохраняет и подчеркивает эту важнейшую особенность библейских текстов.

При составлении текста части из большего числа стихов, принцип параллелизма также сохраняется, как видно на примере антема «O come, let us sing unto the Lord» (№ 2 O come, let us sing unto the Lord содержит три стиха) и антема «The Lord is my light» (№ 6 For who is God but the Lord содержит пять стихов).

Наконец, если в части используется только половина стиха псалма, Гендель либо находит внутри используемого полустигия контрасты и сопоставления и подчеркивает их, например, различным характером тематизма, либо посредством фактурных сопоставлений, либо создает двухчастность путем повторения. Так

происходит в антеме «O be joyful in the Lord» (№ № 2 O be joyful и 3 Serve the Lord with gladness), антеме «O sing unto the Lord a new song» (№ № 5 O worship the Lord и 6 Let the whole earth stand in awe of him), антеме «O come, let us sing unto the Lord» (№ № 5 Tell it out among the heathen, 7 The Lord preserveth the souls of the saints) и антеме «Let God arise» (№ 5 O sing unto God).

Кроме того, если половина стиха берется для заключительной части, то в качестве второй половины может выступать многократно повторяемый хвалебный возглас «Аллилуйя» из № 8 Thou art the glory антема «My song shall be alway».

Завершим перечень частей, написанных на полустишье, № 5 (The heav'ns are thine) антема «My song shall be alway»: «Небеса Твои, земля также Твоя». Присутствующий здесь *контраст* (небо — земля) разнообразно претворен в музыке. Слова о небе поручаются тенору (альту), о земле — басу. Сходным образом, и инструментальное сопровождение сведено к ансамблю высоких и низких инструментов. Таким образом, формируется почти осязаемая картина пространства:

Рисунок 5.50

Larghetto.

Tutti Violini unisoni.
Basson, e Violoncello.
ALTO.
BASSO.
Contrabasso, e Organo.

The heavens are
Der Himmel ist
thine,
dein,
the heav'ns are
der Him-mel ist
thine, the heav'ns are
dein, der Him-mel ist
thine, thou hast laid the foundation of the
dein, denn du schufest die Fe-ste dieses
The earth al-so is
Die Erde auch ist
thine, the
dein, die
earth al-so is thine, the
Erd' auch ist dein, die
earth al-so is thine,
Erd' auch ist dein,

Голоса диалога вступают и в сексту, и в кварту. Но в последних проведениях слов «Ты положил основание окружающему миру» они вступают с имитацией в унисон, а далее — поют одновременно, символически указывая на единый Исток всего существующего.

Таким образом, создавая выдающиеся шедевры духовной музыки, Гендель одновременно ставил творческие опыты, результаты которых впоследствии воплотились в его антемах для королевской капеллы и ораториях. В этом смысле Чандос-антемы, являясь подлинными шедеврами духовной музыки эпохи барокко, в то же время могут быть названы своего рода «творческой лабораторией» Генделя.

Антемы Генделя стали кульминацией и завершением «золотого века» жанра²⁸².

²⁸² Harper J. Anthem; Hicks A. Handel George Frideric.

Заключение

Проведенное нами исследование английского антема второй половины XVI — первой половины XVIII века и особенностей воплощения библейского текста в этом жанре позволяет прийти к следующим выводам.

1. Возникший вместе с английской Реформацией антем сделался одним из важнейших компонентов музыки для нового англиканского богослужения. Новые, порожденные Реформацией, черты сочетались в нем с традициями богослужебной музыки предшествующего времени. Начиная с первых образцов жанра, антем характеризуется весьма тесной связью между музыкой и словесным текстом.

2. Долгое время антем был жанром с двояким предназначением: он звучал и в церквях во время богослужения, к нему обращались и в домашних условиях в минуты благочестивого досуга.

3. Диапазон музыкальных решений в антемах весьма широк, от простых, доступных каждому сочинений, до монументальных и весьма сложных, рассчитанных на профессиональных исполнителей. В целом же музыкальный язык антемов разного времени, как было показано в исследовании, соответствует особенностям английской музыки той или иной эпохи.

4. Взаимосвязь слова и музыки на разных стадиях существования антема была различной. Вплоть до конца XVI в. она реализовалась лишь на уровне структуры, когда определенный тип библейского параллелизма, присутствующий в тексте антема, отображался и на его форме. На следующих этапах, отмеченных итальянскими влияниями, риторическая трактовка библейского текста, как и тяга к звукоизобразительности, занимают главенствующее место, причем, как было показано в главах 3 и 4, риторические приемы, обычно отмечаемые в одноголосии, применяются и в хоровых частях. Таким образом, начиная с конца XVI в., взаимосвязь музыки и библейского текста реализуется на двух уровнях: музыка *•передает содержание ключевых слов* и *•откликается на структуру стиха* — основной единицы библейского текста, которая становится *и единицей музыкальной формы*, отграничивающей части антема.

5. В основных разновидностях антема — полный (full) и стиховой (vers) — воплощение библейского текста было различным по музыкальным средствам, но совпадающим по существу.

6. Библейский параллелизм как ключевая особенность библейских текстов находит свое неизменное воплощение в музыке антемов.

Настоящее исследование, посвященное эволюции антема как жанра, существование которого неразрывно связано с библейскими текстами, их структурными и образными особенностями, призвано обратить внимание музыковедов не только на интереснейший музыкально-исторический материал, но и на избранный в нашем исследовании аспект его рассмотрения.

В перспективе дальнейшая разработка этой темы нам видится в изучении других музыкальных жанров, сочинявшихся на библейские тексты, с учетом феномена библейского параллелизма и его отображения в музыкальной форме.

Список литературы

1. Барна, И. Если бы Гендель вел дневник... / И. Барна ; пер. с венгерского В. Тогобицкий. — Будапешт : Корвина, 1972. — 600 с.
2. Белоненко, А.С. Георг Гендель / А.С. Белоненко. — Л. : Музгиз, 1971. — 80 с.
3. Библия и национальная культура : межвузовский сборник научных статей. — Пермь : Пермский государственный университет, 2005. — 168 с.
4. Браудо, Е.М. Всеобщая история музыки / Е.М. Браудо. — М. : Государственное издательство, 1930. — 2 т.
5. Волов, Д.И. Итальянская оратория Генделя «Воскресение» / Д.И. Волов // Старинная музыка. — 2009. — № 1. — С. 1-8.
6. Волов, Д.И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции : дис.... канд. иск. : 17.00.02 / Волов Дмитрий Игоревич. — М., 2012. — 286 с.
7. Гервер, Л.Л. *Ars combinatoria* в хоровой полифонии Генделя и Моцарта: Опыт сравнения / Л.Л. Гервер // И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия : сб. статей по материалам научной конференции 20-21 октября 2010 года. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 63-79.
8. Гервер, Л.Л. Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским / Л.Л. Гервер // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: материалы междунар. науч. конф. : науч. труды МГК: сб. 43. — М. : МГК, 2003. — С. 77-96.
9. Гервер, Л.Л. Какие вопросы нам предлагает хоровая полифония Генделя? / Л.Л. Гервер // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки : сб. науч. тр. — Тверь : 1997. с. 64-76.
10. Гервер, Л.Л. Смысловый маятник библейской песни *Magnificat anima mea Dominum* и *Magnificat* И.С. Баха / Л.Л. Гервер // Музыкаведение в XXI веке. Россия-Германия: диалоги и параллели : сб. научных трудов РАМ им. Гнесиных.

— М. : 2014. — С. 7-18.

11. Десницкий, А.С. Характер и функции параллелизма в библейских текстах : дис. ... докт. филолог.наук: 10.01.03 / Десницкий Андрей Сергеевич. — М., 2010. — 372 с.

12. Дуда, Н.В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии / Н.В. Дуда. — Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2017. — 190 с.

13. Дуда, Н.В. Солисты Генри Перселла / Н.В. Дуда // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2016. — № 4. — С. 46-49.

14. Дуда, Н.В. Литературные источники сольных вокальных произведений композиторов Англии первой половины XVII века / Н.В. Дуда // Культурная жизнь Юга России. — 2016. — № 4. — С. 54-60.

15. Дуда, Н.В. Музыкальная теория и практика в учебных руководствах Англии XVII века / Н.В. Дуда // Южно-российский музыкальный альманах. — 2015. — № 2 (19). — С. 70-75.

16. Дуда, Н.В. Духовные песни Генри Перселла / Н.В. Дуда // Гуманитарные и социально-экономические науки. — 2015. — № 6 (85). — С. 37-41.

17. Дуда, Н.В. Литературные источники светских сольных песен Генри Перселла в контексте поэтической культуры Англии XVII века / Н.В. Дуда // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 2 (19). — С. 94-99.

18. Дуда, Н.В. Музыкально-сценические произведения Генри Перселла сквозь призму песенного жанра / Н.В. Дуда // Южно-российский музыкальный альманах. — 2015. — № 4 (21). — С. 11-15.

19. Дуда, Н.В. Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Перселла / Н.В. Дуда // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2016. — № 3. — С. 11-17.

20. Дуда, Н.В. Метаморфозы научной мысли о творчестве Генри Лоза / Н.В. Дуда // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 1

(75). — С. 110-113.

21. Евдокимова, Ю.К. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения / Ю.К. Евдокимова. — М. : Музыка, 1989. — Т. 2а — 421 с.

22. Егорова, Л.В. Английская Библия и становление стиля метафизической поэзии : дис.... докт. филолог.наук: 10.01.03 / Егорова Людмила Владимировна. — М., 2009. — 356 с.

23. Жданов, В.А. Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века : дис.... канд. иск. : 17.00.02 / Жданов Виталий Андреевич. — М., 2015. — 475 с.

24. Жданов, В.А. Северонемецкий духовный концерт второй половины XVII века: к проблеме региональной традиции / В.А. Жданов // Научный вестник московской консерватории. — 2014. — № 2. — С. 137-153.

25. Захарова, О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы / О.И. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.

26. Карман, Е.В. Историко-терминологический и композиционно-стилистический аспекты англиканского антема / Е.В. Карман // Научное мнение. — 2015. — № 5, ч. 1. — С. 89-94.

27. Карман, Е.В. Музыкальная риторизация текста в славильных антемах Уильяма Берда / Е.В. Карман // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 8 : в 3-х ч., ч. 1. — С. 85-90.

28. Карман, Е.В. Музыкально-риторические фигуры в скорбных антемах Уильяма Берда / Е.В. Карман // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2015. — № 3 (32). — С. 169-174.

29. Карман, Е.В. Образно-музыкальный лексикон учительных антемов Уильяма Берда / Е.В. Карман // Альманах современной науки и образования. — 2015. — № 3. — С. 45-49.

30. Конен, В.Д. Перселл и опера / В.Д. Конен. — М. : Музыка, 1978. — 266 с.

31. Кунцлер, М. Литургия Церкви : в 3-х книгах / Михаэль Кунцлер. — М. : «Христианская Россия», 2001-2003. — 3 т.
32. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. / Т.Н. Ливанова. — М. : Музыка, 1983. — 2 т.
33. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
34. Лозовская, Н.В. Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века : дис.... канд. иск. : 17.00.02 / Лозовская Наталия Вячеславовна. — М., 2015. — 277 с.
35. Майстер, Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / Хуберт Майстер ; пер. с нем. Л. Шишхановой. — М. : Классика-XXI, 2017. — 112 с.
36. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения: памятники музыкально-эстетической мысли / составл. и вступ. статья В.П. Шестакова. — М. : 1966. — 574 с.
37. Новак, Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак. — М. : 1973. — 456 с.
38. Рымко, Г.А. Текст-музыкальная форма: от средневековья к современности / Г.А. Рымко // Израиль XXI. — № 28 (июль 2011). — Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Textologia.htm>
39. Рымко, Г.А. Теоретические проблемы текст-музыкальной формы : дис.... канд. иск. : 17.00.02 / Рымко Григорий Александрович. — М., 2014. — 375 с.
40. Сусидко, И.П. О принципе *chiaroscuro* (светотени) в итальянской опересерия / И.П. Сусидко // Теория и практика профессиональной подготовки учителя музыки. Научно-методический сб. — Воронеж : ВГПУ, 2000. — С. 12-26.
41. Уэстреп, Дж. Генри Перселл / Дж. Уэстреп ; пер. с англ. А. Кочнев. — М. : Музыка, 1980. — 238 с.
42. Хилл, К. Английская Библия и революция XVII века / Кристофер Хилл; пер. с англ. Т.А. Павловой. — М. : ИВИ РАН, 1998. — 489 с.

43. Черчилль, У. Британия в Новое время. XVI-XVII вв. / У. Черчилль. — Смоленск : Русич, 2006. — 416 с.
44. Чугаев, А. Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя / А. Чугаев // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки : сб. науч. тр. — Тверь : 1999. — С. 5-69.
45. Якобсон, Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты / Р.О. Якобсон // Работы по поэтике. — М. : Прогресс, 1987. — С. 99–132.
46. Adams, M. Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style / Martin Adams. — Cambridge : Cambridge University Press, 1995. — 388. p.
47. Ainsworth, H. The book of Psalmes : Englished both in prose and metre with annotations, opening the words and sentences, by conference with other Scriptures / Henry Ainsworth. — Amsterdam : Giles Thorp, 1612. — 362 p.
48. Alwes, C.L. A History of Western Choral Music, Volume 1 / Chester L. Alwes. — Oxford : Oxford University Press, 2015. — 506 p.
49. Ball, T.H. Sketch of Handel and Beethoven / Thomas Hanly Ball. — London : Charles J. Skeet, 1864. — 108 p.
50. Barlow, O., Wilson, T. Handel, Eccles and the birthday celebrations for Queen Anne in 1711 / Olive Barlow, Thelma Wilson // Musical Times. — Vol. 154. — № 1922 (spring 2013). — P. 77—84.
51. Beeks, G. Non-Handelian Changes to the Cannons Te Deum, HWV 281 / Graydon Beeks // Händel-Jahrbuch. — 61 (2015). — P. 283-291.
52. Blezzard, J.H. The Sacred Music of the Lumley Books (London, British Museum, Royal Appendix Manuscripts 74–76): An Edition and Critical Study : PhD diss. / Judith H. Blezzard. — University of Leeds, 1972.
53. Blezzard, J.H. The Tudor Church Music of the Lumley Books / Judith H. Blezzard. — Middleton : A-R Editions Inc., 1985. — 119 p.
54. Bray, A.E. Handel: his life personal and professional, with thoughts on sacred music / Anna Eliza Bray. — London : Waed and Co., 1857. — 104 p.
55. Bray, R. England, i: 1485-1600 / Roger Bray // European music 1520-1640: studies in Medieval and Renaissance Music / Ed. James Haar. — Woodbridge,

UK : Boydell Press, 2006. — P. 487-509.

56. Brooke-Taylor, D. The service should normally include a psalm or psalms / D. Brooke-Taylor. — [Electronic resource]. — Режим доступа: <https://psalmsandpsimilar.files.wordpress.com/2015/03/preface-v-1-0-0.pdf>.

57. Bukofzer, M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach / Manfred Fritz Bukofzer. — New-York : W.W. Norton, 1947. — 489 p.

58. Burrows, D. George Frideric Handel: Collected Documents / Donald Burrows. — Cambridge : Cambridge University Press, 2014-15. — 2 v.

59. Burrows, D. Handel and the English Chapel Royal / Donald Burrows. — Oxford : Oxford University Press, 2005. — 680 p.

60. Cox, H. The text selection process in Handel's Chandos anthems / Howard Cox // Bach. — Vol. 24 (1993). — № 1 (spring-summer). — P. 21-34.

61. Crowley, R. The Psalter of Dauid newly translated into Englysh metre in such sort that it maye the more decently, and wyth more delyte of the mynde, be reade and songe of al men / R. Crowley. — London : R. Crowley, 1549. — 360 p.

62. Cunningham, J. The Consort Music of William Lawes, 1602-1645 / John Cunningham. — Woodbridge : Boydell & Brewer, 2010. — 374 p.

63. Defoe, D. A tour thro' the whole island of Great Britain, divided into circuits or journies / Daniel Defoe. — London : JM Dent and Co, 1927. — 424 p.

64. Demond, Edward C. Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytical Approach / Edward C. Demond. — Madison : University of Wisconsin, 1988.

65. Doe, P., Allinson, D. Tallis, Thomas / Paul Doe, David Allinson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — London : Macmillan, 2001. — Electronic edition.

66. Duguid, T. Metrical Psalmody in Print and Practice: English 'Singing Psalms' and Scottish 'Psalm Buiks', c. 1547-1640 / Timothy Duguid. — Aldershot : Ashgate Publishing Ltd, 2014. — 326 p.

67. Edwards, D.L. Christian England / David L. Edwards. — London : Collins, 1981-84. — 3 v.

68. Este, T. The Whole Booke of Psalmes / Thomas Este. — London : 1592.

— [http://imslp.org/wiki/The_Whole_Booke_of_Psalmes_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/The_Whole_Booke_of_Psalmes_(Various))

69. Gant, A. *O Sing unto the Lord: A History of English Church Music* / Andrew Gant. — London : Profile Books, 2015. — 352 p.
70. Georg Friedrich Händels Werke. Band 34. — Leipzig : Deutsche Händelgesellschaft, 1871. — Plate H.W. 34.
71. Greer, D. *Manuscript Inscriptions in Early English Printed Music* / David Greer. — Aldershot : Ashgate Publishing Ltd, 2015. — 226 p.
72. Hamlin, H. *Psalm Culture and Early Modern English Literature* / Hannibal Hamlin. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — 289 p.
73. Harley, J. *William Byrd: Gentleman of the Chapel Royal* / John Harley. — Aldershot, Hants : Scolar Press ; Brookfield, Vt. : Ashgate, 1997. — 480 p.
74. Harper, J. *Anthem* / John Harper, Peter Le Huray, Daniel Ralph, John Ogasapian // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. — London : Macmillan, 2001. — Electronic edition.
75. Herissone, R. *Musical Creativity in Restoration England* / Rebecca Herissone. — Cambridge : Cambridge University Press, 2013. — 456 p.
76. Herissone, R. *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell* / Rebecca Herissone. — Aldershot : Ashgate Publishing Ltd, 2012. — 438 p.
77. Hicks, A. *Handel George Frideric* / Anthony Hicks // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. — London : Macmillan, 2001. — Electronic edition.
78. Holman, P. *Purcell* / Peter Holman. — Aldershot : Ashgate Publishing Ltd, 2010. — 576 p.
79. Hopkins, J., Sternhold, T., Whitingham, W. and others *The Whole book of psalms, collected into English metre* / J. Hopkins, T. Sternhold, W. Whitingham and others. — London : John Daye, 1584. — 310 p.
80. Hurley, D.R. *Handel's compositional process* / D.R. Hurley // *The Cambridge Companion to Handel* / Ed. D. Burrows. — Cambridge : Cambridge University Press, 1998. — P. 122-144.
81. Irving, D.R.M. *Psalms, Islam, and Music: Dialogues and Divergence about*

David in Christian-Muslim Encounters of the Seventeenth Century / David R.M. Irving // *Yale Journal of Music & Religion*. — Vol. 2 (2016), № 1. — Режим доступа: <http://elischolar.library.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=yjmr>

82. Kerman, J. *Byrd, William* / Joseph Kerman // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. — London : Macmillan, 2001. — Electronic edition.

83. Kinney, A.F. *The Routledge encyclopedia of Tudor England*. / Arthur F. Kinney. — London : Routledge, 2001. — 837 p.

84. Krummel, D.W. *Venetian Baroque Music in a London Bookshop* / Donald W. Krummel // *Music and Bibliography: Essays in Honor of Alec Hyatt King* / ed. Oliver Neighbour. — London : 1980.

85. Le Huray, P. *Music and the Reformation in England* / Peter Le Huray. — Oxford : Oxford University Press, 1967. — 454 p.

86. Long, K.R. *The music of the English church* / K.R. Long. - New York : St. Martin's, 1972. - 451 p.

87. Lowth, R. *Isaiah. A New Translation with a Preliminary Dissertation and Notes* / R. Lowth. — London : J. Nichols, 1795. — 446 p.

88. Mainwaring, J. *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel* / John Mainwaring. — London : R. and J. Dodsley, 1760. — 208 p.

89. Mann, A. *Messiah: The Verbal Text* // *Festschrift Jens Peter Larsen* / ed. N. Schiorring, H. Glahn, and C. Hatting. — Kobenhavn : Wilhelm Hansen Musick-Forlag, 1972. — P. 181-188.

90. McCarthy, K. *Byrd* / Kerry McCarthy. — Oxford : Oxford University Press, 2013. — 304 p.

91. Merbecke, J. *The Booke of Common Praier Noted* / John Merbecke. — London : 1550. — 152 p.

92. Meyer, E.H. *The "In Nomine" and the birth of polyphonic instrumental style in England* / E.H. Meyer // *Music and Letters*. — xvii (1936). — P. 25-36.

93. Morehen, J. *English Choral Practice 1400–1650* / J. Morehen. — Cambridge : Cambridge University Press, 1996. - 264 p.

94. Parker, M. *The whole Psalter translated into English Metre, which*

contayneth an hundreth and fifty Psalmes / M. Parker. — London : John Daye, 1567. — 548 p.

95. Parry, W.H. 13 centuries of WEnglish church music / W.H. Parry. — London : Hinrichsen Edition Ltd, 1946. — Режим доступа: <http://www.katapi.org.uk/13cChMusic/13cCM1.htm#Title>

96. Playford, J. The Whole Book of Psalms / John Playford. — London : W. Godbid, 1677. — 293 p.

97. Ramsay, E.B. Two lectures on the genius of Handel and the distinctive character of his sacred compositions / Edward Bannerman Ramsay. — Edinburgh : W. Blackwood and sons, 1862. — 160 p.

98. Ravenscroft, T. The Whole Booke of Psalmes: With The Humnes Evangelicall, and Songs Spiritual / Thomas Ravenscroft. — London : 1621. — 300 p.

99. Roberts, J.H. Steffani Duets as Handel Sources / John H. Roberts // *Händel-Jahrbuch*. — 61 (2015). — P. 259-282.

100. Sadie, J.A. Companion to baroque music / J.A. Sadie. — Berkeley : University of California Press, 1998. — 549 p.

101. Shay, R. Purcell as collector of 'ancient' music: Fitzwilliam MS 88 / Robert S. Shay // *Purcell Studies*. / Ed. Curtis Prince. — Cambridge : Cambridge University Press, 1995. — P. 35-50.

102. Skinner, D. A plaine & distinct note: Музыка и английская Реформация (ок. 1520 — ок.1560). Лекция в рамках Международной научной конференции «От Тавернера — к Тавенеру: Пять столетий английской духовной музыки». М., МГК им. П.И. Чайковского, 23.09.2014.

103. Squire, W.B. Blow, John / William Barclay Squire // *Dictionary of National Biography 1885-1900 (vol. 5)*. — New York : Macmillan, 1885. — 470 p.

104. Stevens, D. Tudor Church Music / D. Stevens. - New York : Merlin Press, 1955. - 148 p.

105. Swain, J.P. Historical Dictionary of Sacred Music / J.P. Swain. — Lanham : Scarecrow Press, 2006. — 336 p.

106. Tate, N., Brady, N. A New Version Of The Psalms Of David : Fitted To

The Tunes Used In Churches / Nahum Tate, Nicholas Brady. — Whitefish : Kessinger Publishing LLC, 2007. — 190 p.

107. Temperley, N., Slenk, H., Luth, J.R., Munck, M., Barkley, J.M. Psalms, metrical / N. Temperley, H. Slenk, J.R. Luth, M. Munck, J.M. Barkley // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — London : Macmillan, 2001. — Electronic edition.

108. The Book of Common Prayer (1662 edition). — London : John Baskerville, 1762. — 339 p.

109. The Diary of John Evelyn: in two volumes / Ed. William Bray. — New York & London : M.W. Dunne, 1901. — 2 v.

110. The Holy Bible: King James Version. — [Electronic resource]. — режим доступа: <https://www.kingjamesbibleonline.org/1611-Bible/>.

111. The rise and fall of Henry James Brydges first duke of Chandos for whom Handel composed the Chandos anthems / baroquemusic.org. — [Electronic resource]. — Режим доступа: <http://www.baroquemusic.org/chandos.html>

112. Wainwright, J. England, II : 1603-1642 / Jonathan P. Wainwright // European music 1520-1640: studies in Medieval and Renaissance Music / Ed. James Haar. — Woodbridge, UK : Boydell Press, 2006. — P. 510-527.

113. Wendy, W.L. Handel's Borrowing Practice in His Biblical Oratorios / W.L. Wendy // Faculty of Music, McGill University. — Montreal : July, 2000. — 91 p.

114. Whittingham, A. The life and works of Handel / A. Whittingham. — London : William Reeves, 1882. — 70 p.

Указатель имен

- Адамс, Мартин / Adams, Martin – современный музыковед, исследователь творчества Генри Перселла.
- Алвз, Честер / Alwes, Chester L. (род. 1947) – американский музыковед, почетный профессор иллинойского университета, композитор и дирижер.
- Алкок, Джон / Alcock, John (1715-1806) – английский органист и композитор.
- Амвросий Медиоланский / AmbrosiusMediolanensis (ок.340 –397) – миланский епископ, проповедник и гимнограф. Один из четырёх великих латинских учителей церкви.
- Амнер, Джон / Amner, John (1579-1641) – английский композитор и органист.
- Анна, принцесса / princessAnne (1709-1759) – дочь короля Георга I.
- Арбетнот, Джон / Arbuthnot, John (1667-1735) – английский врач, писатель, сатирик и публицист.
- Барлоу, Олив / Barlow, Olive – музыковед, исследователь старинной музыки.
- Барна, Иштван / Barna, Istvan – венгерский исследователь биографии и творчества Г.Ф. Генделя.
- Барнард, Джон / Barnard, John (1591-1641) – английский музыкальный издатель и композитор, составитель «Первой книги избранной церковной музыки» (TheFirstBookofSelectedChurchMusick, 1641).
- Барроуз, Дональд / Burrows, Donald (род. 1945) – английский музыковед, профессор музыки в Британском Открытом университете (TheOpenUniversity, UK), ведущий современный исследователь творчества Г.Ф. Генделя.
- Бартель, Дитрих / Bartel, Dietrich – профессор кафедры музыки в канадском меннонитском университете (CanadianMennoniteUniversity), автор исследований, посвященных музыкально-риторическим фигурам в немецкой музыке эпохи барокко.
- Баттен, Эдриен / Batten, Adrian (1591-1637) – английский композитор.
- Бах, Иоганн Себастьян / Bach, JohannSebastian (1685-1750) – немецкий композитор эпохи барокко.

- Бэда Достопочтенный / Beda Venerabilis (ок. 672/673–735) – бенедиктинский монах монастыря Святых Петра и Павла в англосаксонском королевстве Нортумбрия, церковный историк.
- Берд, Уильям / Byrd, William (1543-1623) – английский композитор, органист и клавесинист, один из крупнейших композиторов елизаветинской эпохи.
- Бернард Клервоский / Bernardus abbas Clarae Vallis (1091–1153) – французский средневековый богослов, мистик, общественный деятель, цистерцианский монах, аббат монастыря Клерво.
- Берни, Чарльз / Burney, Charles (1726-1814) – английский композитор, историк музыки и органист.
- Бикс, Грэйдон / Beeks, Graydon (род. 1948) – американский музыковед, педагог, общественный деятель, автор исследований, посвященных творчеству Г.Ф. Генделя.
- Блеззард, Джудит / Blezzard, Judith H. – английский музыковед, исследовательница старинной музыки.
- Блоу, Джон / Blow, John (1649-1708) – английский композитор.
- Бойс, Уильям / Boyse, William (1711-1779) – английский композитор.
- Болл, Томас Хэнли / Ball, Thomas Hanly (XIX век) – английский музыкант, общественный деятель, просветитель.
- Брей, Анна Элиза / Bray, Anna Eliza (1790-1883) – английская писательница.
- Бриджес, Джеймс / Brydges, James (1673-1744) – первый герцог Чандос, покровитель Г.Ф. Генделя.
- Брук-Тейлор, Дру / Brooke-Taylor, Dru – английский священнослужитель, собиратель англоязычных стихотворных переложений псалтири с музыкой.
- Брэй, Роджер / Bray, Roger – почетный профессор музыки Ланкастерского университета, Великобритания (Emeritus Professor of Music, Lancaster University UK).
- Брэйди, Николас / Brady, Nicholas (1659-1726) – английский богослов и Поэт.
- Букофцер, Манфред Фриц / Bukofzer, Manfred Fritz (1910-1955) – американский музыковед немецкого происхождения, исследователь музыки эпохи барокко.

- Веровио, Симоне / Verovio, Simone (1575-1608) – итальянский нотоиздатель и редактор датского происхождения, одним из первых стал использовать гравированные пластины для печати нотных изданий.
- Витброук, Уильям / Whytbroke, William (1501-1569) – английский церковный музыкант и композитор.
- Вудсон, Леонард / Woodson, Leonard (1565-1641) – английский композитор.
- Вудсон, Томас / Woodson, Thomas (ум. после 1605) – английский композитор.
- Гайдн, Йозеф / Haydn, Joseph (1732-1809) – австрийский композитор, представитель венской классической школы.
- Гант, Эндрю / Gant, Andrew – британский композитор, певец, педагог, музыкальный писатель и политик.
- Гендель, Георг Фридрих / Handel, GeorgeFrideric (1685-1759) – немецкий и английский композитор эпохи барокко.
- Генрих VIII / Henry VIII (1491-1547) – король Англии с 22 апреля 1509.
- Гиббонс, Орландо / Gibbons, Orlando (1583-1625) – английский композитор, органист и клавесинист.
- Гостлинг, Джон / Gostling, John (1644-1733) – англиканский священнослужитель и церковный певец бас. Отличался необыкновенно широким диапазоном и необычайной силой голоса, был любимым певцом короля Карла II.
- Грин, Морис / Greene, Maurice (1696-1755) – английский композитор и органист.
- Грир, Дэвид / Greer, David (род. 1937) – английский музыковед.
- Де Росси / deRossi – итальянский библеист XVIII века.
- Демонд, Эдвард / Demond, Edward C. – музыковед, автор исследования, посвященного проявлениям музыкальной риторике барокко в творчестве Г.Ф. Генделя.
- Дефо, Даниель / Defoe, Daniel (1660-1731) – английский писатель, публицист и политик.
- Джайлс, Натаниель / Giles, Nathaniel (1558-1634) – английский органист и композитор.
- Джезуальдо да Веноза, Карло / GesualdodaVenosa, Carlo (1560-1613) – итальянский

композитор, автор большого числа новаторских мадригалов.

Джеффрис, Мэттью / Jeffries, Matthew (1558-1615) – английский композитор.

Джонсон, Роберт (I) / Johnson, Robert (i) (1500-1560) – шотландский и английский композитор.

Доу, Пол / Doe, Paul (1931-2013) – английский скрипач и музыковед, исследователь творчества Т. Галлиса.

Доуленд, Роберт / Dowland, Robert (1591-1641) – английский композитор, лютнист, составитель антологий, сын композитора Джона Доуленда.

Дугид, Тимоти / Duguid, Timothy – профессор университета в Глазго, автор исследования, посвященного английским стихотворным переложениям псалтири XVI-XVII веков.

Дэй, Джон / Day, John (ок. 1522-1584) – английский книгоиздатель.

Елизавета I / Elizabeth I (1533-1603) – королева Англии с 17 ноября 1558 года, последняя из династии Тюдоров. Время ее правления называют «золотым веком Англии» в связи с расцветом культуры и возросшим значением Англии на мировой арене.

Ивлин, Джон / Evelyn, John (1620-1706) – английский музыкант-любитель, автор дневниковых записей, в т.ч. о музыкальной жизни при короле Карле II.

Иероним Стридонский / HieronymusStridonensis (ок. 347-420) – церковный писатель и переводчик, создатель канонического латинского текста Библии.

Иосиф Флавий / JosephusFlavius (37 – 100) – еврейский историк и военачальник.

Ирвинг, Дэвид / Irving, David R.M. – английский музыковед, скрипач и культуролог.

Ист, Майкл / East, Michael (1580-1648) – английский композитор, племянник нотоиздателя Томаса Иста.

Каннингэм, Джон / Cunningham, John – музыковед, исследователь старинной английской музыки.

Кариссими, Джакомо / Carissimi, Giacomo (1605-1674) – итальянский композитор, представитель Римской школы.

Карл I / Charles i (1600-1649) – король Англии, Шотландии и Ирландии с 27 марта 1625. Его политика абсолютизма и церковные реформы вызвали Английскую

революцию.

Карл II / Charles II (1630-1685) – король Англии и Шотландии с 1660.

Каролина Бранденбург-Ансбахская / Caroline von Brandenburg-Ansbach (1683-1737) – супруга короля Георга I, королева Великобритании и курфюрстина Ганновера.

Кванц, Иоганн Иоахим / Quantz, Johann Joachim (1697-1773) – немецкий флейтист, композитор, теоретик музыки.

Келуэй, Томас / Kelway, Thomas (1695-1749) – английский органист и композитор, старший брат Йозефа Келуэя (1702-1782), органиста, клавесиниста-виртуоза и композитора.

Кемптон, Томас / Kempton, Thomas (XVIII век) – английский композитор.

Кенникотт, Бенджамен / Kennicott, Benjamin (1718-1783) – английский богослов и ученый библеист.

Кент, Джеймс / Kent, James (1700-1776) – английский органист и композитор.

Керман, Джозеф / Kerman, Joseph (1924-2014) – американский музыковед и критик, почетный профессор университета Беркли, один из ведущих музыковедов своего поколения.

Кинни, Артур / Kinney, Arthur F. – ученый, исследователь английской культуры XVI века.

Кларк, Джеремиа / Clark, Jeremiah (1674-1707) – английский барочный композитор и органист.

Клиффорд, Джеймс / Clifford, James (1622-1698) – английский священнослужитель и музыкант.

Ковердейл, Майлс / Coverdale, Miles (1488-1568) – английский переводчик Библии.

Его перевод Псалтири стал частью литургической жизни англиканской церкви на долгие годы, войдя в 4-ю редакцию Книги общественного богослужения (1662).

Кокс, Ховард / Cox, Howard – музыковед, исследователь творчества Г.Ф. Генделя.

Корниш, Уильям (II) / Cornysh, William (ii) (ум. 1523) – английский композитор.

Костон, Томас / Causton, Thomas (1520-1569) – английский церковный музыкант и композитор.

Кранмер, Томас / Cranmer, Thomas (1489-1556) – Доктор богословия Кембриджского

университета, архиепископ Кентерберийский, один из отцов английской Реформации.

Кранфорд, Томас / Cranford, Thomas – английский церковный музыкант, вероятно, родственник Уильяма Кранфорда.

Кранфорд, Уильям / Cranford, William (род. в конце XVI века, ум. 1645) – английский композитор и певец.

Крейтон, Роберт / Creighton, Robert (1636-1734) – английский священнослужитель и композитор-любитель.

Кромвель, Оливер / Cromwell, Oliver (1599-1658) – английский государственный деятель и полководец, руководитель Английской революции, лорд-протектор Англии, Шотландии и Ирландии (1653-1658).

Кроули, Роберт / Crowley, Robert (ок. 1517-1588) – английский книгоиздатель, поэт и священнослужитель.

Крофт, Уильям / Croft, William (1678-1727) – английский композитор и органист эпохи барокко.

Крумелл, Дональд / Krummel, Donald W. (род. 1929) – профессор иллинойского университета, библиограф.

Кук, Генри / Cooke, Henry (1615-1672) – английский композитор, певец, педагог.

Кунцлер, Михаэль / Kunzler, Michael (1951-2014) – немецкий богослов, автор фундаментального исследования, посвященного христианской литургической традиции.

Лагг, Джон / Lugg, John (1587-1647) – английский композитор, отец Роберта Лагга.

Лагг, Роберт / Lugg, Robert (род. 1620) – церковный музыкант и композитор, сын Джона Лагга.

Ланьер, Николас / Lanier, Nicholas (1588-1666) – английский композитор, певец, лютнист, поэт и художник.

Лаут, Роберт / Lowth, Robert (1710-1787) – английский епископ, оксфордский профессор поэзии, автор одного из самых значительных учебников английской грамматики, первым открыл существование библейского параллелизма и описал его принципы в своем исследовании.

- ЛеХурай, Питер / LeHuray, Peter (1930-1992) – английский музыковед, автор многочисленных исследований, посвященных старинной английской музыке.
- Локк, Мэттью / Locke, Matthew (1621-1677) – английский композитор и органист, один из самых видных и влиятельных композиторов своего времени.
- Лос, Генри / Lawes, Henry (1596-1662) – английский композитор и певец, старший брат Уильяма Лоса.
- Лос, Уильям / Lawes, William (1602-1645) – английский композитор, младший брат Генри Лоса.
- Люлли, Жан-Батист / Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) – французский композитор, скрипач и дирижёр итальянского происхождения.
- Майер, Эрнст Германн / Meyer, ErnstHermann (1905-1988) – выдающийся немецкий композитор и музыковед, автор многочисленных статей и монографии об английской камерно-инструментальной музыке.
- МакКарти, Кэрри / McCarthy, Kerry – современная исследовательница творчества У. Берда и старинной английской церковной музыки.
- Манди, Джон / Mundy, John (1555-1630) – английский композитор и органист, старший сын Уильяма Манди.
- Манди, Уильям / Mundy, William (1528-1591) – английский композитор, отец Джона Манди.
- Манн, Альфред / Mann, Alfred (1917-2006) – американский теоретик и музыковед немецкого происхождения, профессор Рочестерского университета (UniversityofRochester), автор исследований, посвященных творчеству Г.Ф. Генделя.
- Маренцио, Лука / Marenzio, Luca (1553-1599) – итальянский композитор, известный преимущественно как автор мадригалов.
- Мария I / Mary I (1516-1558) – английская королева с 1553, старшая дочь Генриха VIII, также известна как Мария Кровавая или Мария Католичка.
- Маркэнт, Джон / «Marckant, John (ум. 1586) – английский поэт и религиозный деятель, автор стихотворных переложений библейских псалмов.
- Марчелло, Бенедетто / Marcello, Benedetto (1686-1739) – итальянский композитор,

музыкальный писатель, юрист, государственный деятель и поэт.

Мейнуоринг, Джон / Mainwaring, John (1724-1807) – английский богослов, первый биограф Г.Ф. Генделя.

Мендельсон, Феликс / Mendelssohn, Felix (1809-1847) – немецкий композитор эпохи романтизма, пианист, дирижер, педагог.

Мербек, Джон / Merbecke, John (1510-1585) – английский богослов, религиозный писатель и музыкант, создатель первых образцов англиканской церковной музыки.

Милтон, Джон / Milton, John (1563-1647) – английский композитор-любитель, отец поэта и политика Джона Мильтона.

Монтеверди, Клаудио / Monteverdi, Claudio (1567-1643) – итальянский композитор, один из крупнейших в эпоху перехода от позднего Ренессанса к раннему барокко.

Морли, Томас / Morley, Thomas (1557-1602) – английский композитор, теоретик и нотоиздатель.

Николсон, Ричард / Nicholson, Richard (1563-1639) – английский органист и композитор.

Нортон, Томас / Norton, Thomas (1532-1583) – английский драматург и поэт.

Нотари, Анджело / Notari, Angelo (1566-1663) – итальянский и английский музыкант и композитор, придворный музыкант Карла I.

Нэйрес, Джеймс / Nares, James (1715-1783) – английский композитор, органист и педагог.

Оукланд, Роберт / Okeland, Robert (до 1532-1550) – английский церковный музыкант и композитор.

Палмер, Генри / Palmer, Henry (1590-1640) – английский переписчик нот, певец и композитор.

Паркер, Мэтью / Parker, Matthew (1504-1575) – архиепископ Кентерберийский, активный деятель английской Реформации, автор стихотворного переложения Псалтири.

Певзнер, Николаус / Pevsner, Nikolaus (1902-1983) – английский искусствовед немецкого происхождения.

- Пепис, Сэмюэл / Pepys, Samuel (1633-1703) – английский чиновник морского ведомства, член парламента, автор знаменитого дневника о повседневной жизни лондонцев периода Реставрации Стюартов.
- Пепуш, Иоганн Кристоф / Pepusch, JohannChristoph (1667-1752) – английский композитор и теоретик немецкого происхождения.
- Перселл, Генри / Purcell, Henry (1659-1695) – английский композитор эпохи барокко.
- Петер, Джон / Petre, John (1549-1613) – английский лорд, первый барон Петер. Он и его семейство являлись диссидентами, так как сохраняли приверженность католическому вероисповеданию после английской Реформации.
- Плэйфорд, Джон / Playford, John (1623-1687) – английский музыкальный издатель, книготорговец и хоровой викарий лондонского собора св. Павла.
- Портер, Уолтер / Porter, Walter (1587-1659) – английский композитор, лютнист и певец.
- Портман, Ричард / Portman, Richard (ум. 1656) – английский органист и композитор.
- Пэрри, Уильям / Parry, William H. – историк английской церковной музыки.
- Рамсэй, Эдвард / Ramsay, Edward (1793-1872) – священнослужитель шотландской епископальной церкви, декан Эдинбурга, оставил след в английской литературе книгой «Воспоминания о шотландской жизни и характере» (Reminiscences of Scottish Life and Character).
- Робертс, Джон / Roberts, John H. (род. 1941) – американский музыковед, историк.
- Роджерс, Бенжамин / Rogers, Benjamin (1614-1698) – английский композитор, певец, корнетист и органист.
- Розенгрейв, Томас / Roseingrave, Thomas (1690-1766) – английский композитор и органист.
- Рэвенскрофт, Томас / Ravenscroft, Thomas (1582-1635) – английский композитор, теоретик и издатель, автор стихотворного переложения Псалтири (The Whole Booke of Psalmes, 1621), одного из самых значительных стихотворных переложений псалмов того времени.
- Свэйн, Джозеф / Swain, Joseph P. – американский музыковед, органист и педагог, профессор колгейтского университета (Colgate University).

- Сигер, Френсис / Seager, Francis (1530-1580) – английский поэт, автор стихотворных переложений библейских псалмов.
- Сквайр, Уильям Барклэй / Squire, William Barclay (1855-1927) – английский музыковед и либреттист.
- Скиннер, Дэвид / Skinner, David (род. 1964) – английский музыковед, исследователь английской старинной церковной музыки.
- Смит, Уильям / Smith, William (1603-1645) – английский композитор.
- Стабиле, Аннибале / Stabile, Annibale (1535-1595) – итальянский композитор эпохи Возрождения, представитель римской школы, вероятно, ученик Палестрины. В конце жизни короткое время работал в Польше.
- Стернхолд, Томас / Sternhold, Thomas (1500-1549) – английский придворный поэт, в соавторстве с Джоном Хопкинсом создал английское стихотворное переложение Псалтири, остававшееся востребованным вплоть до середины XVIII века.
- Стонард, Уильям / Stonard, William (1575-1631) – английский органист и композитор.
- Стюарт, Анна / Stuart, Anne (1665-1714) – королева Англии с 8 марта 1702 года, последняя представительница династии Стюартов на английском престоле.
- Сэди, Джули Энн / Sadie, Julie Anne – директор лондонского музея истории музыки, автор исследований, посвященных старинной музыке.
- Сэндис, Джордж / Sandys, George (1578-1644) – английский путешественник, колонист и поэт.
- Тавернер, Джон / Taverner, John (ок. 1490-1545) – один из крупнейших английских композиторов первой половины XVI века.
- Тадзуэй, Томас / Tudway, Thomas (1650-1726) – английский музыкант и композитор.
- Тай, Кристофер / Tye, Christopher (1505-1573) – английский композитор.
- Таллис, Томас / Tallis, Thomas (1505-1585) – английский композитор.
- Таргес, Эдмунд / Turges, Edmund (род. Ок. 1450) – английский композитор, вероятно, был близок к придворным кругам короля Генриха VII.
- Темперли, Николас / Temperley, Nicholas (род. 1932) – американский музыковед, почетный профессор иллинойского университета,

- Тернер, Уильям / Turner, William (1651-1740) – английский композитор и певец.
- Тиндейл, Уильям / Tyndale, William (ок. 1494-1536) – английский учёный-гуманист, переводчик Библии. Его перевод Нового и части Ветхого Завета на английский язык известен как Библия Тиндейла.
- Томкинс, Джон / Tomkins, John (1586-1638) – английский органист и композитор, сводный брат Томаса Томкинса.
- Томкинс, Томас / Tomkins, Thomas (1572-1656) – английский церковный музыкант и композитор.
- Трэйверс, Джон / Travers, John (1703-1758) – английский композитор и органист.
- Тэйт, Наум / Tate, Nahum (1652-1715) – английский поэт, переводчик, либреттист и драматург.
- Уайс, Майкл / Wise, Michael (1647-1687) – английский композитор.
- Уилкинсон, Томас / Wilkinson, Thomas (до 1575-1612) – английский композитор.
- Уилкс, Томас / Weelkes, Thomas (1576-1623) – английский композитор и органист. Более всего известен как автор мадригалов и стиховых антем.
- Уилсон, Джон / Wilson, John (1595-1674) – английский композитор, лютнист и певец.
- Уиттингем, Альфред / Whittingham, Alfred – английский музыкальный редактор и писатель XIX века, автор исследования, посвященного жизни и творчеству Г.Ф. Генделя.
- Уолш, Джон / Walsh, John (1665-1736) – английский нотоиздатель, продавец нотных изданий и музыкальных инструментов.
- Уорд, Джон / Ward, John (1589-1638) – английский композитор.
- Уоруик, Томас / Warwick, Thomas (известен между 1620-1650) – английский клавирист и композитор.
- Уэйнрайт, Джонатан / Wainwright, Jonathan P. – профессор Йоркского университета, музыковед, автор многочисленных исследований, посвященных английской и итальянской музыке XVI-XVII веков.
- Уэлдон, Джон / Weldon, John (1676-1736) – английский композитор и органист.
- Уэстреп, Джек / Westrup, Jack (1904-1975) – английский музыковед, профессор

Оксфордского и Бирмингемского университетов, музыкальный критик и дирижер, автор исследования, посвященного биографии и творчеству Г. Перселла.

Фаррент, Ричард / Farrant, Richard (ок. 1525-1580) – английский церковный музыкант и композитор.

Ферфакс, Роберт / Fayrfax, Robert (1464-1521) – английский композитор эпохи Возрождения, наиболее выдающийся и влиятельный композитор времени Генриха VIII.

Фидо, Джон / Fido, John (1570-1640) – английский органист и композитор.

Филон Александрийский / Φίλων Ἀλεξανδρεὺς (ок. 25 до н. э.– ок. 50 н. э.) – представитель еврейского эллинизма, богослов.

Хамфри, Пелэм / Humfrey, Pelham (1647-1674) – английский композитор.

Харли, Джон / Harley, John – современный музыковед, исследователь творчества Уильяма Берда.

Харпер, Джон / Harper, John – английский музыковед, профессор, исследователь церковной музыки, почетный директор Королевской школы церковной музыки (RoyalSchoolofChurchMusic).

Хериссон, Ребекка / Herissone, Rebecca (род. 1971) – английский музыковед, автор исследований, посвященных старинной английской музыке.

Херли, Дэвид Росс / Hurley, DavidRoss – современный музыковед, автор исследования, посвященного творчеству Генделя.

Хикс, Энтони / Hicks, Anthony (1943-2010) – английский математик, музыковед, музыкальный критик и писатель, один из ведущих исследователей творчества Г.Ф. Генделя XX века.

Хилл, Кристофер / Hill, Christopher (1912-2003) – британский историк-марксист, специалист по Английской революции XVII века.

Хилтон, Джон (I) / Hilton, John (I) (ум. до 1609) – английский церковный музыкант и композитор, отец Джона Хилтона (II).

Хилтон, Джон (II) / Hilton, John (II) (1599-1657) – английский церковный музыкант и композитор, сын Джона Хилтона (I).

Хинд, Ричард / Hinde, Richard (XVII в.) – английский композитор.

- Хис, Джон (I) / Heath, John (i) – английский композитор эпохи Реформации, его богослужбная музыка для мужских голосов опубликована в издании *CertainNotes* Джона Дэя (1565).
- Хокинс, Джеймс / Hawkins, James (1662-1729) – английский органист, копиист и композитор.
- Холман, Питер / Holman, Peter (род. 1946) – английский дирижер и музыковед, исследователь старинной английской музыки.
- Холмс, Джон / Holmes, John (ум. 1629) – английский церковный музыкант и композитор, отец Томаса Холмса.
- Холмс, Томас / Holmes, Thomas (1606-1638) – английский органист, певец и композитор, сын Джона Холмса.
- Хопкинс, Джон / Hopkins, John (ум. 1570) – английский поэт и переводчик Библии, в соавторстве с Томасом Стернхолдом создал английское стихотворное переложение Псалтири, остававшееся востребованным вплоть до середины XVIII века
- Хупер, Эдмунд / Hooper, Edmund (1553-1621) – английский органист и композитор.
- Хэмлин, Ганнибал / Hamlin, Hannibal – профессор университета штата Огайо, автор исследований, посвященных английской литературе эпохи Возрождения и стихотворным переложениям библейских псалмов.
- Чайлд, Уильям / Child, William (1606-1697) – английский композитор и органист.
- Швейцер, Альберт / Schweitzer, Albert (1875-1965) – немецкий и французский теолог, философ, органист, музыковед и врач, автор обширного исследования, посвященного творчеству И.С. Баха.
- Шей, Роберт / Shay, Robert – музыковед, профессор музыкального колледжа при колорадском университете, автор исследований, посвященных творчеству Генри Перселла и его современников.
- Шеппард, Джон / Sheppard, John (1515-1558) – английский композитор.
- Штайнер, Якоб / Stainer, Jacobus (1617-1683) – известный австрийский скрипичный мастер, наиболее знаменитый представитель тирольской школы.
- Шютц, Генрих / Schütz, Heinrich (1585-1672) – немецкий композитор, органист и

педагог, известен как автор духовной хоровой музыки.

Эдвардс, Дэвид / Edwards, David L. (род. 1929) – английский священнослужитель и ученый, автор фундаментального исследования «Христианская Англия» (1981-1984).

Эдуард VI / Edward VI (1537-1553) – король Англии с 28 января 1547, сын Генриха VIII

Эйнсуорт, Генри / Ainsworth, Henry (1571-1622) – английский священнослужитель, переводчик Священного Писания, автор «Английского перевода книги псалмов в стихах и прозой с комментариями» (Book of Psalms: Englished both in Prose and Metre, with Annotations, 1612).

Элдрич, Генри / Aldrich, Henry (1648-1710) – английский ученый, композитор и коллекционер музыкальных сочинений.

Яков I / James I (1566-1625) – первый король Англии из династии Стюартов с 24 марта 1603.

Яков II / James II (1633-1701) – король Англии, Шотландии и Ирландии 1685-1688. Последний британский король-католик, был свергнут в результате «Славной революции»